MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

CEHT

1970 fascicolo 7/8

BIANCO E NERO

SOMMARIO

anno XXXI - fascicolo 7/8 - luglio-agosto 1970
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

RICERCHE

2. ПЕСНЯ О ВОЛГЕ

из кинофильма „Волга,-Волга"

Текст В. Лебедева-Кумача — Муз. И. Дунаевского

солн.цем со.вет.ским со.гре.та, за.зве.не.ла над Вол.гой ре.
Припев
кой. Кра.са.ви.ца на.род.на.я, как
мо.ре пол.но.вод.на.я, как ро.ди.на сво.
бод.на.я, ши.ро.ка, глу.бо.ка, силь.на. 2. Грянем
Конец

ERMANNO COMUZIO

COLONNE SONORE DEL DOPOGUERRA. IV

Con poche eccezioni, in Occidente la musica per film è considerata un genere « inferiore » rispetto alla produzione musicale da concerto. I musicisti più autorevoli di ogni paese sdegnano il cinema o vi si accostano raramente, e quando lo fanno non sanno spogliarsi di quella diffidenza, di quel senso di aristocratico sospetto che li portano a considerare il cinema come un'attività bizzarra e pericolosa, appartenente ad un mondo poco rispettoso delle Muse, spesso mortificante e distruttore. Sappiamo bene che, in moltissimi casi, questo mondo è davvero un masticatore di talenti e un guastatore di intelligenze, ma a parte ciò è netto in coloro che si sentono corifei della più spirituale delle arti tradizionali il disdegno per un mezzo considerato nel suo aspetto di grossolano divertimento popolare, di allettamento di tipo circense. Atteggiamento che non è soltanto degli anziani Maestri arroccati in posizioni di privilegio, ma anche dei musicisti che appaiono più aperti alle esigenze della modernità e più sensibili al linguaggio dei « mass-media »; come un Giancarlo Menotti, per esempio, che alle stroncature della sua opera « La Santa di Becker

MUSICISTI SOVIETICI: IL VECCHIO E IL NUOVO

Street » oppone la seguente auto-difesa: « Si vuole proprio credere che io la musica non la sappia scrivere, che io non sia altro che un compilatore di colonne sonore... »; dove al concetto di « vero musicista » è contrapposto quello di « musicista cinematografico »; o come uno Stuckenschmidt, alfiere della musica d'avanguardia, che parlando di Richard Strauss dice che in lui « ... l'eccesso di fragorose dissonanze è compensato da sonorità di una dolcezza superata soltanto dalla nostalgica musica delle partiture di cinematografo. » Posizione che appartiene d'altronde anche agli studiosi e ai critici, e non soltanto ai musicisti: nella più benefica delle ipotesi si stabilisce una proporzione paternalisticamente limitativa: « Il compositore di musica per film sta al compositore di musica "tout-court" come il giornalista sta al letterato » (Leonid Sabaneev, musicologo russo attivo in Gran Bretagna). Nell'URSS la situazione è diversa. Anche là, intendiamoci, ci sono dei compositori e dei critici (meglio sarebbe dire critici-funzionari, critici-burocrati) che stabiliscono delle gerarchie fra musica da concerto e musica per film,

ma *di fatto* i più validi musicisti del paese prestano alla produzione sovietica un'opera continuativa e talentosa, considerano l'attività cinematografica come degna di tutto rispetto. Così ad esempio le critiche del Partito Comunista Sovietico hanno potuto attaccare nel 1935 l'opera di Šostakovič « Lady Macbeth di Mzensk » (poi ripresentata col titolo « Ekaterina Ismailova ») affermando che la sua debolezza « sta nel voluto disaccordo tra la musica e il dramma, disaccordo che è conseguenza della sua attività cinematografica », ma Šostakovič ha continuato a comporre per il cinema partiture di alto livello (com'erano d'altronde le sue musiche destinate al teatro e alla sala da concerto, nonostante gli attacchi dell'ufficialità).

Il primo lavoro di Prokof'ev appena tornato in Russia nel 1933 dopo una attività in Occidente durata 14 anni, tanto per citare un episodio che contraddice il primo, fu la composizione della partitura di un film, *Poručik Kiže* (t.l.: Il tenente Kize), lavoro che le sfere governative considerarono giustamente come una importante « rentrée » del famoso musicista.

La musica per film, in Russia, è indubbiamente più considerata che in Occidente, ed i risultati sono positivamente proporzionati a questa considerazione. In Occidente, tanto per precisare, molto spesso anche i film di media o di buona importanza hanno partiture abborracciate e approssimative: nell'URSS molto spesso anche film di scarsa importanza hanno partiture impostate con serietà, molto curate, quando non di buon livello.

La ragione è da ricercarsi a nostro parere in due principali fattori: uno « esterno », cioè la presenza nei quadri cinematografici sovietici dei migliori musicisti di quel paese; l'altro « interno », cioè il maggior peso che gli autori di film danno al fattore musica. In pratica tutti i musicisti attivi nell'URSS hanno lavorato o lavorano per il cinema, alternando la loro attività di compositori « da concerto » a quella di compositori cinematografici, senza separare di fatto i due momenti. Diversamente che in Occidente, sono pochissimi in Russia i compositori specializzati, dediti esclusivamente, cioè, alla composizione di colonne sonore per il cinema. Nessuna distinzione di valori, dunque, nessuna gerarchia tra musica da concerto e musica da film. Tutta la vecchia guardia della musica sovietica si è legata, fin dagli inizi del sonoro, alle fortune del cinema, così come sono presenti i più rappresentativi esponenti della generazione di mezzo e delle nuove leve. Come se da noi Pizzetti e Petrassi, che invece lo hanno fatto e lo fanno raramente e malvolentieri — per colpa di un cinema non ricettivo e non invogliante — avessero composto o componessero sistematicamente per film.

C'è anche da dire, a questo proposito, che il cinema in URSS, per le ragioni che conosciamo e che derivano anche da una nota affermazione di Lenin, è considerato un'attività molto importante; e che d'altra parte in alcuni casi la partitura per il cinematografo ha costituito un alibi per compositori presi di mira per l'attività da loro svolta in altri campi, un rifugio per sottrarsi alle critiche e alle direttive politiche.

Abbiamo così sfiorato il delicato e complesso argomento dei rapporti fra la musica e la politica in Russia, argomento che riteniamo di dover svolgere brevemente per una maggior comprensione delle note che seguiranno, data l'incidenza che tali rapporti hanno nella specifica attività da noi considerata, oltre che nell'attività artistica in genere.

Realismo socialista e deviazione borghese

Negli anni 1929-1930 termina il fervido periodo della NEP (Nuova Politica Economica) ed inizia il periodo delle pianificazioni (partirà infatti, di lì a poco, il primo piano quinquennale). Comincia anche la lunga catena delle critiche, delle condanne, delle ritrattazioni, delle accuse, dei pentimenti che hanno caratterizzato e caratterizzano tutta l'attività di pensiero degli artisti, letterati, cineasti dell'URSS. Un manifesto pubblicato nel 1929 dall'« Associazione russa di musica proletaria » definisce ciò che va combattuto come « estetica borghese »:

> « ... predilezione per le emozioni sensuali e patologicamente erotiche... misticismo, malessere di una borghesia ossessionata dal presentimento della catastrofe sociale... opere che riproducono nel linguaggio musicale il "tempo" della città capitalistica della nostra epoca, con la vorticosità della sua industria e dei suoi abitanti... che si riduce ormai alla riproduzione più o meno riuscita di rumori. »

Ma è nel 1932 che il Comitato Centrale del Partito Comunista prende ufficialmente una presa di posizione inequivocabile, non limitandosi ai pareri ma operando in campo attivo, in coincidenza con la costituzione della Unione degli scrittori sovietici: essa scioglie infatti d'autorità le associazioni di musica esistenti, fra cui l'ASM (Associazione di musica contemporanea) che coltiva l'avanguardia, e dà un indirizzo preciso ai compositori, riprendendo i « consigli » di Lunaciarskij, Commissario del Popolo per l'Istruzione dal 1917 al 1929:

> « ... la musica dei nostri giorni deve essere profonda e romanticamente viva, deve ardere come il fuoco, come una fiaccola, e saziare le nostre eroiche giornate. »

La citazione è presa dalla « Storia della musica sovietica » di Vincenzo Gibelli, un'opera fondamentale edita nel 1964 dal Centro Studi per i popoli extra-europei dell'Università di Pavia. Attingeremo ancora più volte, nel corso della nostra esposizione, a questo libro, in quanto si tratta di una miniera di notizie raccolte dall'autore in venti anni di ricerche presso fonti di prima mano: una pubblicazione unica nel suo genere, che colma la classica lacuna nel campo delle ricerche musicologiche sulla Russia sovietica, argomento che nessuno aveva in precedenza affrontato con tale sistematicità. Il prof. Gibelli ci ha cortesemente autorizzati alla citazione intensiva. Nasce dunque, nel 1932, l'opposizione decisa al « deviazionismo » e viene proposto altrettanto decisamente il « realismo socialista ». Al di là delle sue approssimative e retoriche definizioni (Primo Congresso degli scrittori del 1934:

> « ... oggetto del realismo socialista è la creazione di opere di alto significato artistico, sature della lotta eroica del proletariato mondiale e della grandezza della vittoria del socialismo e riflettenti la grande saggezza ed eroismo del partito comunista... »),

la misura ha una sua giustificazione nella necessità di concentrare tutte le forze, non escluse quelle culturali ed artistiche, per l'edificazione dello stato socialista, che si ripresentava all'inizio della pianificazione come opera assai dura ed impegnativa. Purtroppo, per gli artisti tale compito viene reso più duro dai burocratici « ultras » — il primo dei quali fu Ždanov — i quali col loro fanatismo e con la loro intransigenza costellano di molte amarezze la carriera degli intellettuali, anche quando la loro fede e il loro amore per il Paese sono sinceri.

I musicisti russi, in particolare, soffrono di una condizione eccessivamente « poliziesca », che li fa sentire tagliati fuori dal grandioso fenomeno dell'evoluzione musicale dell'Europa moderna. Giova a questo punto aprire una parentesi sui musicisti russi e sulla « modernità » per dire, sia pure schematicamente, come la musica della Russia sia portata naturalmente (secondo la natura degli stessi russi) alla preservazione della tradizione, verso ciò che è « classico » (nella definizione comprendiamo anche la stagione storica del « romanticismo »). Conosciamo il gusto dei russi per il teatro, per il balletto, per il folclore, per tutto ciò che dispiega il suo canto, che si abbandona alla melodia e al sentimento.

Ciò non toglie, però, che molti compositori russi siano interessati alle ricerche dell'avanguardia musicale, alle possibilità dell'atonalismo, alla dodecafonia, alla musica concreta ed elettronica, e così via. Fin dal 1911 Prokof'ev esegue pubblicamente Schoenberg e compone, ancora allievo del Conservatorio di Pietroburgo, modernissime musiche in violenta reazione all'Ottocento; Mossolov, Popov, Escevov, Šostakovič compongono pagine di avanguardia spinta; Maisel accoglie in orchestra strumenti elettronici; in Ucraina si forma un gruppo dodecafonico. Senza dire dei compositori dell'ultima generazione, che non riescono a stare sempre nel terreno dell'ortodossia e tendono qua e là, irresistibilmente, a sconfinare nell'orto dell'atonalismo.

Ma ciò, sia chiaro, è « deviazionismo ». Tutte le risoluzioni del Partito, i congressi degli intellettuali, gli articoli di giornale, le recensioni (che hanno spesso valore di parere ufficiale) tendono a stigmatizzare le deviazioni verso il « formalismo borghese » e a spingere gli artisti verso il realismo socialista (ma basta anche, a teatro, uno sbadiglio di Stalin o di Molotov a far togliere un'opera dal cartellone). Questa posizione del Partito è un martellamento continuo e dà luogo ad un altalenare senza fine di condanne e di ricadute, di illusioni e di disinganni.

La situazione non cambia dopo la guerra, quando ad un breve periodo di euforia e di speranza di maggior libertà espressiva a seguito della gioiosa atmosfera della vittoria, succede un giro di vite che culmina nel Congresso dei compositori sovietici del 1948. È il « capolavoro » di Ždanov (che morirà pochi mesi dopo). L'offensiva è violenta, e vede sul banco degli accusati musicisti come Miaskovskij, Šebalin, Prokof'ev, Šostakovič, Chačatur'jan. Tutti si riconoscono « deviazionisti » e si auto-accusano. Prokof'ev (che nella sua autobiografia aveva candidamente confessato:

> « Non ho avuto la minima idea della portata e del significato della Rivoluzione d'Ottobre... »)

china il capo in una forma sospetta di ironia:

> « Mi sono senza dubbio reso colpevole di atonalità! »

E non cambia neppure, la situazione, con la morte di Stalin (5 marzo 1953) e col « disgelo », una parentesi contraddittoria dove, negli anni Cinquanta, a prodotti artistici di una certa «audacia» corrispondono, alternate, posizioni di liberalismo e duri richiami all'ordine, con conseguente adesione del Plenum dei Compositori, nel 1963, alle direttive del Partito:

> « Noi, compositori sovietici — citiamo dal libro del Gibelli — siamo consci dell'importanza che il problema della posizione ideologica ha per l'artista e del posto ch'egli occupa nella schiera dei combattenti

per l'avvenire... I compositori sovietici non fanno distinzione tra il principio estetico e quello morale, per noi l'ideologia comunista e il contenuto delle nuove opere sono inseparabili dalla vera bellezza, dalla perfezione e dalle innovazioni nella creazione artistica. Le quali innovazioni devono essere intese nel senso sovietico della parola... esse non hanno nulla in comune con le novità formalistiche. »

Di nuovo le illusioni sorgono dopo il ritiro di Chruscev, di nuovo il disinganno non si fa attendere. Il fatto è che l'atteggiamento delle sfere artistico-governative è esso stesso contraddittorio. Ciò ci sembra esemplificato in un passaggio pubblicato sulle « Izvestia » alla vigilia del Congresso degli scrittori della Repubblica federativa russa (cioè della Russia vera e propria, senza le altre repubbliche dell'Unione), tenuto il 3 marzo 1965. Nel suo editoriale, l'autorevole foglio afferma (citiamo ancora dal libro del Gibelli):

« Armati delle idee del marxismo-leninismo, nella forma realistico-socialista, gli scrittori devono perfezionarsi e darsi ininterrottamente e coraggiosamente alla ricerca di nuovi mezzi di espressione artistica. E' insensato e dannoso regolamentare costoro con limitazioni dogmatiche. Ciò contrasterebbe la manifestazione d'ingegno degli artisti che possiedono una loro personalità. Tuttavia non bisogna dimenticare l'irrefutabile verità che la creazione artistica non può compiersi indipendentemente dalla società, non è cosa che riguarda il solo artista. »

Podgorny, dal canto suo, non è meno drastico dei suoi predecessori verso il « deviazionismo ». Al Congresso dei compositori del dicembre 1968, il Presidente del Soviet Supremo ha decorato con l'Ordine di Lenin la bandiera dell'Unione dei Compositori dell'URSS con la seguente motivazione:

« Per i meriti acquisiti nello sviluppo dell'arte musicale sovietica che incarna le idee della grande rivoluzione d'Ottobre e per la partecipazione attiva dei compositori sovietici alla costruzione del comunismo. »

Nel discorso successivo, Podgorny ha dichiarato che

« nell'acuto e accanito scontro tra due sistemi sociali, tra due ideologie, continua l'acerrima lotta per la conquista delle menti e dei cuori degli uomini. La musica sovietica è chiamata a rimanere sempre in prima linea nella lotta ideologica. Essa deve ancora più attivamente attaccare la perniciosa ideologia borghese, ancora più chiaramente dimostrare gli ideali comunisti, le idee dell'umanesimo socialista, educare gli uomini sovietici e soprattutto i giovani nello spirito del patriottismo sovietico e dell'internazionalismo proletario, affinché siano sempre a difendere le grandi conquiste dell'Ottobre... Durante quest'anno (l'ormai vicino 1969) i compositori dovranno sempre ricordare che loro primo compito sarà quello di preparare un degno incontro per il centenario della nascita di Vladimir Ilijc Lenin. Creare nuove, superbe opere nelle quali dovranno luminosamente risuonare i temi della Patria, di Lenin, del Partito e del Popolo! »

A tali proposizioni hanno fatto eco Chrennikov, Kabalevskij, Solov'ev-Sedoj in modo entusiastico, e più moderatamente Chačatur'jan e Šostakovič.

L'entusiasmo dei primi anni

Ma è ora di avvicinarci più specificamente al nostro argomento, musica e film. Non occorrerà diffondersi molto, per preparare il terreno al dopoguerra, sulla musica cinematografica russa fino al 1945, poiché i caratteri di questo tipo di musica sono quelli già accennati per la musica « tout-court »: tradizione, melodismo, ispirazione popolare. Anche se, a dire il vero, la materia è poco conosciuta: quei pochi che, qua e là, hanno parlato dell'argomento (Colpi, Hacquard, Manvell-Huntley) hanno ripetuto tutti le stesse cose, riprese quasi interamente da un articolo su « La musica per film in URSS » scritto da Chrennikov per un vecchio numero di « Bianco e Nero »: si citano le stesse canzoni di Dunaevskij, gli stessi interventi dei fratelli Pokrass e di Puškov accennando, naturalmente, all'apporto di Prokof'ev e di Šostakovič (ma non è certo Chrennikov la fonte più completa ed imparziale, posto che è il Segretario della « Unione dei compositori sovietici » ed il più strenuo assertore, fra i musicisti, della linea del partito).

Non occorrerà diffondersi molto, si diceva, sulla musica dell'anteguerra perché essa non presenta caratteristiche autonome, diverse da quelle del dopoguerra: a differenza di altre cinematografie, quella russa costituisce praticamente, per quanto riguarda l'aspetto « colonna sonora », un tutto unico, sia per la qualità e il tipo delle composizioni che per le persone dei musicisti. Nel senso che in parecchi casi (cominciando dai pionieri Dunaevskij, Šostakovič, Šebalin, Krjukov, attivi fin dall'alba del sonoro) tutti i veterani sono presenti nell'agone anche negli anni del dopoguerra, a fianco naturalmente dei compositori delle nuove generazioni (alcuni dei quali, come vedremo, tendono a staccarsi dalla tradizione; ma gli sforzi sottolineano maggiormente, nel loro travaglio, la forza e la continuità della « grande linea » della musica sovietica, per film e no).

Il sonoro giunge tardi in Russia, si sa, ma i suoi teorici sono tra i primi, nel mondo, a veder chiaro sull'uso della nuova dimensione, e i suoi compositori tra i primi ad occuparsi di cinema ad alto livello. Ejzenštejn, che nel 1926 aveva confidato ad un musicista tedesco, Edmund Meisel, la sonorizzazione di *Bronenosec Potëmkin* per la sua circolazione in Germania e nell'Europa Centrale, nel 1928 lancia insieme con Pudovkin ed Aleksandrov il famoso « manifesto » sul sonoro che contiene norme fondamentali e sempre valide.

Poi, quando i sistemi sovietici sono messi a punto, anche in URSS si scatena l'entusiasmo del sonoro, dai primi film di carattere documentaristico a quelli spettacolari e a disegni animati, con musica originale (Descevov e Avraamov furono i primi compositori) o adattata. Alla febbre dei primi anni non è estraneo Dziga Vertov, che nel suo *Simfonija Donbassa* (t.l.: Sinfonia del bacino del Don, 1931) presenta alcune visioni di lavoro nelle miniere e nelle fabbriche montate su una registrazione diretta, effettuata con mezzi primordiali, di canti e musiche eseguite sul luogo dagli stessi lavoratori (Leyda, « Storia del cinema russo e sovietico »). Anche il successivo *Tri pesni o Lenine* (Tre canti per Lenin, 1934) impegnò molto Dziga Vertov per la parte sonora: lo stesso regista ricordava che

> « lo studio, la raccolta e l'incisione delle canzoni popolari durarono per tutto il 1933, mentre si girava il film. »

Poi i resultati si selezionano da soli, e i musicisti hanno modo di esprimersi nel cinema con esiti creativi. Šostakovič, che per campare, studente non ancora ventenne, aveva accompagnato al piano le proiezioni dei film muti, si era già accostato al cinema a ventitre anni con una partitura d'accompagnamento per il film muto *Novyj Vavilon* (t.l.: La nuova Babilonia) di Kozincov e Trauberg. Già da tre

anni faceva parlare di sé come di un giovane promettente; nel 1931, quando musica il primo lungometraggio sonoro (o meglio sonorizzato) di Kozincov e Trauberg, *Odna* (t.l.: Sola), ha già composto un'opera burrascosa, « Il naso ».

Anno per anno, parallelamente alla sua produzione da concerto e per il teatro, Šostakovič lavora per il cinema con resultati sempre interessanti, ancora per Kozincov e Trauberg (stupende le partiture della Trilogia di Massimo), per Ermler, per Jutkevič, per Arnštam, per i Vasil'ev, non rifiutandosi ai compiti reputati più umili, come quella di orchestrare *Vesëlye rebjata* (Tutto il mondo ride, 1934) di Aleksandrov, mentre tutta la gloria — meritata — per la limpida vena delle musiche di questo film va al compositore Dunaevskij. Quest'ultimo, chiamato il « principe dell'operetta russa », giunse alla popolarità a 34 anni proprio con le canzoni composto per *Vesëlye rebjata,* la prima commedia musicale russa. Riferisce il Gibelli:

> « La "Marcia degli allegri ragazzi" ebbe tale successo che, nel novembre dell'anno successivo, duemila lavoratori riuniti a Mosca per il Congresso degli stakanovisti la cantarono. »

Le fatiche di questo compositore, sonanti, dinamiche, « positive », ebbero spesso il crisma di una investitura popolare tramutata in « ufficiale »: la canzone-inno che fa da leit-motiv (« È vasto il mio Paese ») a *Cirk* (1936) di Aleksandrov, per esempio, divenne una specie di inno patriottico e fu adottata da tutta la Russia. Ogni mattino Radio Mosca apriva addirittura le sue trasmissioni con questo motivo. Neppure Šostakovič, comunque, anche se compositore di peso specifico molto più rilevante di Dunaevskij — e di carattere assai più aristocratico — fu del tutto escluso da questo tipo di popolarità, poiché, come riferisce il Leyda, la canzone-tema da lui scritta per *Vstrečnyi* (t.l.: Contropiano, 1932) di Ermler sopravvisse a lungo al film e fu adottata dodici anni più tardi come inno delle Nazioni Unite.

Gli anni '30 in modo particolare sono ricchissimi di canzoni e di inni, nelle colonne sonore russe. Sono gli anni della « edificazione del socialismo », della pianificazione, e tutto spinge verso ciò che è positivo, costruttivo, esaltante. Questo bisogno si salda all'amore dei russi per la canzone popolare, per cui i compositori accolgono volentieri nelle loro partiture vecchie e nuove canzoni o ne creano di originali nello stile di quelle acquisite al ricchissimo patrimonio della tradizione. Ciò prende corpo specialmente nei numerosi film che celebrano la rivoluzione, nei quali accanto all'« Internazionale » e alla « Varsovienne » prendono posto canzoni ed inni composti per l'occasione, il più delle volte con resultati eccellenti. Come fanno, tanto per citare alcuni nomi, S.N. Vasilenko in *Okraina* (t.l.: Sobborghi, 1933) di Barnet; Juri Šaporin in *Dezertir* (t.l.: Il disertore, 1933) di Pudovkin; Gavril Popov in *Čapaev* (Ciapaiev, 1934) dei Vasil'ev; Nikolaj Kriukov in *My iz Kronstadta* (t.l.: Noi di Kronstadt, 1934) di Dzigan; Aleksandr Veprik in *Poslednjaja Noc'* (t.l.: L'ultima notte, 1937) di Rajzman; Nikolai Timofeev in *Deputat Baltiki* (t.l.: Il deputato del Baltico, 1937) di Zarchi; Dmitri Kabalevskij in *Ščors* (1939) di Dovženko.

Altri autori — come Lev Švarz e Venedict Puškov — prediligono un'altra ispirazione popolaresca, quella di tipo folcloristico-contadino; certi film del periodo, più intimistici che eroici (quelli di Donskoj e di Gerasimov, per esempio), sono sostenuti da bellissime partiture di sapore veramente popolare; e così tutti quelli del filone leggendario, basati sulle favole e sui miti delle varie repubbliche che formano l'URSS.

Negli anni della guerra, accanto alla produzione di tipo celebrativo, sono

sempre più numerosi i film sui grandi compositori del passato, i film-opera, i film-balletto, tradizione che verrà proseguita anche nel dopoguerra. Ma il panorama degli anni che vanno dal 1938 al 1945 è dominato, e non soltanto sotto il nostro profilo, dai film di Ejzenštejn musicati da Prokof'ev. Diciamo di *Aleksandr Nevskij* (1938) e delle due parti di *Ivan Groznij* (1944-1947), i titoli che a tutt'oggi, nella storia del cinema, costituiscono l'esempio più riuscito di fusione fra l'aspetto visivo e quello musicale.

Sappiamo tutti come questo prodigioso accordo fra regista e musicista è nato e si è sviluppato, tanta è la letteratura che esiste sull'argomento (a cominciare dalla stessa analisi di Ejzenštejn nella sua « Tecnica del cinema ») e tanta è la popolarità delle musiche, abbondantemente diffuse anche in sede di concerto e in incisioni discografiche. Non staremo quindi, ora, a riprendere un discorso già fatto. Abbiamo voluto qui indicare soltanto alcune caratteristiche delle colonne sonore d'anteguerra e del periodo di guerra — nelle quali occuparono appunto un posto a sé, per la loro eccezionalità, quelle create da Prokof'ev per Ejzenštejn — poiché ci preme arrivare al dopoguerra, e questo esaminare più da vicino. Anche perché è proprio sulla produzione musicale russa dal 1945 in poi che mancano quasi totalmente notizie e giudizi (ci riferiamo specialmente alle musiche per film, questo è ovvio).

Ad esclusione dunque di due compositori, Vasilenko (deceduto nel 1956) e Veprik (deceduto nel 1958), tutti i nomi che abbiamo fin qui citato li ritroviamo nei film del dopoguerra. Naturalmente ci sono altri compositori attivi negli anni '30 e '40 che, per l'età avanzata o perché scomparsi dalla scena del mondo, non si ritrovano più fra quelli attivi dopo il 1945, ma presi nel loro insieme gli anni dell'anteguerra non costituiscono affatto un periodo chiuso; non si possono racchiudere discorsi in tanti capitoli separati né tracciare « blocchi » intorno a gruppi di compositori distinti da determinati contrassegni. La continuità è infatti la caratteristica della musica russa per film.

Gli scomparsi: Prokof'ev, Dunaevskij e altri

Tra i veterani ormai defunti, ma attivi nel periodo che ci interessa, troviamo al primo posto Sergej Prokof'ev (1891-1953) — scritto anche, all'occidentale, Prokofiev — sia per la sua « anzianità » sia per la sua statura, che non ha bisogno di chiarimenti. Cronologicamente, almeno, la seconda parte dell'*Ivan* eisensteiniano (conclusa nel 1946-47 e presentata in pubblico molto più tardi) appartiene al dopoguerra, ma poiché forma un tutto unico con la prima parte, e per le ragioni già accennate, riteniamo di non doverci soffermare su questa, che pure è una delle fatiche più brillanti dell'intera carriera del grande musicista (Paul Claudel disse una volta che nell'*Ivan*

> « la sonorità era giunta a conferire una atmosfera della cui creazione il parlato da solo non era capace »).

Tanto per notizia diremo che diversi lavori di Prokof'ev sono stati utilizzati nel cinema, col suo accordo o indipendentemente dalla sua volontà: nel 1946 Walt Disney racconta la fiaba musicale « Pierino e il lupo » a mezzo di disegni animati in un episodio di *Make Mine Music*; nel 1948 William Wellman utilizza sue pagine — insieme ad altre di Šostakovič, Chačatur'jan e Miakovskij — per *The Iron Curtain* (Il sipario di ferro); il balletto « Giulietta e Romeo » è stato filmato nel 1956 in Russia (da Lev Arnštam e Leonid Lavroskij, con Galina Ulanova) e nel 1966 in Gran Bretagna (da Paul Czinner, con Margot Fonteyn). Un altro

balletto di Prokof'ev portato sullo schermo è « Cenerentola » (regia di A. Rav e R. Zacharov, 1961), mentre la sua « suite » « Il luogotenente Kize » è stata adattata dall'inglese Kenneth Jones per il film *The Horse's Mouth* (La bocca della verità, 1958) di Ronald Neame. Brani delle sue sinfonie n. 5 e n. 6 servono di commento, infine, all'edizione sonorizzata del 1967 di *Stačka* (t.l.: Sciopero) di Ejzenštejn.

Veterano attivo fin dall'alba del sonoro è Isaak Osipovič Dunaevskij (1900-1955), alla popolarità del quale e alle sue canzoni abbiamo già accennato. Proprio al cinema, anzi, Dunaevskij doveva la sua più grande affermazione, anche se già da tempo componeva operette (la prima ad avere successo era stata « I fidanzati », basata su uomini e fatti della NEP), e anche se nella sua produzione, oltre le dodici operette che ha firmato, non mancano le canzoni « autonome ».

Scritte appositamente per film o staccate da ogni occasione, le sue canzoni (un centinaio) raggiungono quasi sempre una spiccata dignità musicale — e si basano spesso su testi di autentici poeti — per cui il suo repertorio non è certo da considerarsi « minore » rispetto agli altri campi in cui Dunaevskij è stato attivo, in quelli cioè del balletto e della musica da camera. Né tale lo hanno considerato le gerarchie del Paese se gli hanno attribuito due volte il Premio Stalin di primo grado, lo hanno fatto nel 1937 Presidente del Sindacato compositori sovietici di Leningrado, e nel 1938 deputato al Soviet Supremo. Inoltre, mentre era ancora vivo, questo musicista si vide protagonista di un film (*Le melodie di Dunaevskij*, regia del giovane Eduard — non Ivan — Pyr'ev) dedicato alla sua persona e alla sua opera. La sua « Canzone della patria » fu utilizzata da Šostakovič come tema introduttivo nella partitura di *Padenija Berlina* (t..l: la caduta di Berlino, 1949).

Le caratteristiche della sua musa (una « musa di pace », com'ebbe a dire, durante l'ultimo conflitto, lo stesso compositore) sono quelle del lirismo, della giovinezza, dell'entusiasmo, e tali le ritroviamo, dopo la parentesi di silenzio degli anni di guerra, dopo il 1945. Diciamo specialmente di *Vesna* (Primavera, 1947, di Aleksandrov e Ivanovskij), satira degli ambienti dello spettacolo e della burocrazia, in cui regista e compositore si danno felicemente la mano, come negli anni di *Vesëlye rebjata* e di *Cirk*, per far cantare coretti e barbuti scienziati e per restituire connotati umani ad individui propensi all'astrattezza sussiegosa (la « Marcia della primavera » si ritroverà poi nel finale della cantata « A guardia della pace » di Prokof'ev); diciamo di *Novij Dom* ,t.l.: La casa nuova, 1949) di V. Kors-Sablin, dedicato al motivo della ricostruzione dei villaggi della Bielorussia distrutti dagli invasori tedeschi; di *Kubanskie kazaki* (I cosacchi del Kuban, 1950) di Ivan Pyr'ev, un 'operetta cinematografica piena di colore, dalla quale non sono assenti temi sociologici (i conflitti di lavoro in seno ad un colcoz), nella quale Dunaevskij si trova perfettamente a suo agio specialmente

> « per la gioia focosa e smagliante con cui il regista canta il lavoro, la felicità, il benessere, e amori romantici e puri » (Glauco Viazzi).

Particolarmente felici il lungo brano d'apertura, una specie di « sinfonia del lavoro » (la raccolta del grano), ripresa nel finale (la semina), e le parti corali.

Del tutto in carattere con la sua ispirazione anche *Naprozod Mloziezy Sviata* (t.l.: L'amicizia vincerà, 1951), documentario lungometraggio firmato da Ivan Pyr'ev e da Joris Ivens sul III Festival Mondiale della gioventù a Berlino Est. Attivo fino alla vigilia della morte (ha lasciato incompiuta la sua ultima operetta, « L'acacia bianca », rappresentata postuma) il suo ultimo film è firmato ancora

una volta da Ivan Pyr'ev, il regista che è stato pastore in Siberia prima di diventare cineasta, e che alla terra, all'amore per il lavoro, alle manifestazioni popolari, alle feste contadine ha dedicato tutta la sua ispirazione: diciamo di *Ispytanie vernosti* (t.l.: La prova della fedeltà, 1955), ottimistico inno alla vita espresso appunto, in preponderanza, nelle briose sequenze di canto e di danza riguardanti gli svaghi comunitari degli operai. Ancora una volta le sue canzoni non sono semplicemente esornative, fini a se stesse, ma — come dice Chrennikov nel suo articolo citato, dettato per « Bianco e Nero » — pur restando leggere e accessibili esprimono in

> « forma sintetica e concreta i temi di vita della realtà nuova ».

Su operette di Dunaevskij sono stati girati dei film, come *Vento di libertà* del 1961 (regia di L. Trauberg). Un aspetto simpatico di questo compositore riguarda la sua attività a favore dei colleghi: ha creato una casa di riposo per musicisti, ha ottenuto per loro il diritto ad aiuti finanziari, ecc.

Un anno dopo Dunaevskij, nel 1956, è scomparso Reinhold Glier (nato a Kiev nel 1875 da famiglia d'origine belga: il nome originale è Glière), profondo conoscitore della musica etnica, patriarca dell'universo musicale russo; fu maestro, tra gli altri, di Mossolov, Prokof'ev, Chačatur'jan, e tre volte Premio Stalin. Glier, che era diventato popolarissimo in Russia dal 1927, anno in cui aveva rappresentato il balletto « Il papavero rosso » (replicato per duecento sere di seguito), fu anche un pioniere della musica cinematografica: sua, oltre che di altri due colleghi, è la musica composta per sonorizzare il film *Zemlja žaždet* (t.l.: La terra ha sete, 1930), di Rajzman, primo film sonoro a soggetto della produzione sovietica.

Ma l'attività compositiva e didattica di Glier, che è stato direttore del Conservatorio di Kiev, gli ha impedito di essere molto attivo per il cinema. Troviamo la sua firma in calce ad alcune colonne sonore del dopoguerra fra cui quella di *Ališer Navoj* (di Karmil Jarmatov), un film di produzione turkestana su una singolare figura di artista-scienziato chiamato il « Leonardo da Vinci dell'Usbekistan », nutrito delle tipiche melodie delle repubbliche asiatiche, ricche di tradizioni folcloristiche. Con Glier collabora per questa fatica l'usbeko Talib Sadjkov.

Pioniere è anche Visarion Jakovlevic Šebalin (1902-1963), che nel 1932 musicò, insieme a Krjukov e a Germanov, *Dela i Ljudi* (t.l.: Uomini e lavori, di A. Maceret), un film che dimostrava come l'URSS potesse « raggiungere e sorpassare l'America » in campo economico e industriale. Šebalin è un altro grosso nome del mondo musicale sovietico: allievo di Miaskovskij al Conservatorio di Mosca, divenne poi insegnante e direttore di questa stessa scuola e tenne a battesimo generazioni di musicisti, almeno fino al 1948, anno in cui dovette dimettersi a seguito del doppio attacco di Ždanov, rivolto contro di lui sia come compositore (anche se era in buona compagnia) che, appunto, come direttore del primo conservatorio del Paese:

> « L'antipopolare tendenza formalistica esercita una perniciosa influenza sulla preparazione e sull'educazione dei giovani compositori nei nostri conservatori. Gli studenti non sono allevati al culto delle migliori tradizioni della musica classica russa e occidentale. Non si instilla nei loro animi l'amore per la creazione popolare... » - citiamo dal libro del Gibelli.

E invece, se c'era un compositore appassionatamente rivolto alla « creazione popolare », questi era proprio Šebalin, autore di una quantità di lavori sinfonici,

corali e da camera, nonché di qualche canzone, nutriti proprio al filone del folclore autentico, e studioso della « musica classica russa ». Per questa sua qualità, anzi, è stato chiamato ad adattare musiche di classici in film di carattere musicale, come quelle di Glinka in *Glinka* (1946, di L. Arnštam) e *Kompozitor Glinka* (1952, di Aleksandrov), e di Rimski-Korsakov in *Sadko* (1952, di A. Ptuško).

Ciò non esclude che Šebalin sia stato professionalmente interessato dai tentativi dell'avanguardia musicale europea, giungendo persino (prima dell'attacco del '48) ad accogliere nelle sue partiture qualche influsso dodecafonico: il suo è un caso tipico di rinuncia alle proprie tendenze artistiche a causa del pesante dirigismo burocratico, tanto più doloroso in un compositore che non si buttava all'avventura per « far moderno » a tutti i costi, ma che intendeva semmai legare alle esperienze del Novecento la splendida tradizione dell'Ottocento russo.

Nei film, comunque, predomina il « coté » tradizione. Diciamo specialmente di quelli del dopoguerra, fra cui citiamo *Žukovskij* (1950), un film di Pudovkin su un pioniere dell'aviazione, e *Zagovor obrečënnych* (t.l.: Il complotto dei condannati, 1950), un « pamphlet » politico sui paesi a democrazia popolare di M. Kalatozov.

Klimenti Korčmarev (1899-1958), dedicatosi specialmente al folclore musicale dell'Ucraina — sua regione natale — e delle repubbliche dell'Asia Centrale, sembra abbia lavorato per il cinema solo dopo la guerra. Sono da lui firmate le colonne sonore di *Duel* (t.l.: Il duello; noto anche come: La sfida) e *Allarme alla Gestapo* (1947) di Legošin, e di *Daljokaja nevesta* (t.l.: La sposa riluttante, 1948) di J. Ivanov-Barkov.

Nel 1960 è deceduto Mukan Tulebaevič (nato nel 1913 nel Kasakistan), autore di un'opera, di cantate, ma specialmente di canzoni ispirate alle melodie delle popolazioni cosacche, che nel 1952 firma con Krjukov la partitura di *Jambul* (regia di J. Dzigan), biografia dell'omonimo poeta cosacco.

I veterani (I): Ljatošinskij e Švarz, o del folclore

Occupiamoci ora dei veterani che sono ancora sulla scena del mondo. Uno dei più anziani è un altro ucraino, uno — anzi — dei musicisti più influenti della scuola nazionale ucraina, Boris Nikolaevič Ljatošinskij (nato nel 1895).

Allievo di Glier al Conservatorio di Kiev, è poi insegnante in questo stesso conservatorio e in quello di Mosca. In tutta la sua produzione — due opere, tre sinfonie, concerti, musica da camera — dominano i riferimenti al patrimonio musicale della sua terra natale; quando Ljatošinskij abbandona questo suo fertile terreno di ispirazione sono guai grossi. Dice il Gibelli, nel suo libro citato, che delle tre sinfonie composte da questo musicista l'ultima è quella che gli costò maggior fatica e che, presentata al pubblico nel 1950, fu severamente criticata per il « carattere chiaramente formalistico e antinazionale ». Per poterla far accettare il compositore la rielaborò completamente inserendovi temi popolari ucraini e la ripresentò al pubblico cinque anni dopo, ottenendo le lodi dei critici i quali riconobbero che Ljatošinskij aveva saputo superare « gli influssi delle idee moderniste che per tanto tempo l'avevano paralizzato ».

Questo compositore è legato a motivi della sua terra anche nelle musiche composte per il cinema, a partire dal primo film sonoro di Dovženko, *Ivan* (1932). Dopo aver collaborato ancora con Dovženko, nel 1951 compone una bella partitura per *Taras Ševčenko* di I. Savčenko, biografia del grande poeta ucraino dell'Ottocento, che frutta al musicista il Premio Stalin di I grado (un altro Premio Stalin, di II grado stavolta, gli era stato attribuito nel 1946 per il « Quintetto

ucraino »). Notevole, in tale partitura, la pagina che descrive la deportazione del protagonista negli Urali per le sue idee rivoluzionarie, un addio commosso e dignitoso alla sua terra, cantata in tutti i suoi poemi.

Un grande veterano, attivissimo per il cinema, è il tagikistano Lev Aleksandrovic Švarz (scritto anche, all'occidentale, Schwarz), compositore dalla vena calda, piena di sentimento, molto sensibile alla tradizione popolare. Nato a Taškent nel 1898, diplomato al Conservatorio di Mosca, Švarz compone cantate, musica sinfonica, un'opera per bambini. Introdotto nel cinema da A. Ptuško per il suo film di pupazzi *Novyi Gulliver* (1935), questo musicista è sempre molto attento alle produzioni destinate all'infanzia e ai giovani in senso lato, sempre aperto al lato fiabesco e fantasioso della narrativa popolare russa. Per Ptuško, ad esempio, musica nel dopoguerra *Kamennyj cvetok* (Il fiore di pietra, 1946), una leggenda degli Urali che innesta il sovrannaturale nella vita semplice del popolo, e per la quale Švarz compone una partitura brillante, basata appunto sul duplice elemento, quello magico, fiabesco, per la « regina della montagna », e quello folcloristico per il tagliatore di pietre, la sua fidanzata e la sua gente.

Tra gli altri film destinati ai giovani spettatori musicati da questo compositore dopo il 1945 citiamo *Slon i Vererocka* (t.l.: L'elefante e la fune, 1946, di I. Frez), *Attestat Zrelosti* (t.l.: Diploma di maturità, 1954, di T. Lukacevič), *Sudba Barabansika* (t.l.: Il destino del tamburino, 1955, di V. Ejsymont), *Družok* (t.l.: I piccoli amici, 1958, di V. Ejsymont).

Ma la caratteristica principale di Švarz è la fedeltà ai film di Mark Donskoj. L'ispirazione di Švarz si trova in perfetta sintonia con l'umanità dei temi trattati da questo regista, dalla continua commossa adesione ai sentimenti più sacri della gente russa, oltre che dotato di una « sensibilità figurativa e sonora di prim'ordine » (P. Mondello), per cui le fatiche donskoiane del compositore, di prima e di dopo la guerra, costituiscono una linea continua di una precisa coerenza.

Così, se gli Anni Trenta registrano le bellissime partiture, tutte basate su autentiche canzoni popolari, della « Trilogia di Gorki » e quelli del conflitto il vibrante uso di materiale musicale etnico in *Raduga* (Arcobaleno, 1943), il dopoguerra vede ancora Švarz appassionato cantore delle bellezze della terra russa e della fierezza del suo popolo. Ad *Arcobaleno* si ricollega *Nepokorennye* (Gli indomiti, 1945), sulla resistenza opposta all'invasore tedesco da un villaggio occupato, dove l'affettuosa atmosfera descrittiva di Švarz nella raffigurazione dei vecchi, dei bambini, dei paesaggi si impenna, nei momenti drammatici, in un grido di ribellione; e spesso il musicista si tira da parte per lasciare il posto, in perfetto accordo col regista, ad effetti sonori più eloquenti di un affresco sinfonico o di una citazione popolare. Mondello (in « Bianco e Nero », marzo 1950) ricorda a questo proposito

> « la perquisizione in casa, con la carica emotiva del più piccolo rumore che rompa il silenzio sospeso; il "pezzo" dei fabbri, con quel corale, prima timido poi sempre più franco, martellare sull'incudine; l'esecuzione tragicamente orchestrata in una panoramica silente, solo punteggiata qua e là da uno stivale o da un ordine secco e rabbioso e improvvisamente troncata da una scarica simultanea di mitra. »

Questa con-presenza di motivi lirici e di motivi eroici si rinviene anche nei successivi film diretti da Donskoj *Sel'skaja Učitel'nica* (L'educazione dei sentimenti, 1947), *Mat'* (La madre, 1956) e *Dorogoj cenoj* (t.l.: A caro prezzo; noto anche come: A prezzo della vita, 1956), tutti imperniati su figure di donne in lotta.

L'educazione dei sentimenti è il racconto della vita di una maestra assegnata

ad un villaggio siberiano e la cui missione si trasforma ben presto, per i fatti storici che interessano il luogo (la rivoluzione e le due guerre mondiali) in un « quieto quotidiano eroismo ».

Molti sono i brani felici che descrivono il ritmo delle stagioni e il solenne accordo fra la natura e l'uomo, nonché le manifestazioni corali, come nella cerimonia nuziale (la maestrina che sposa l'ufficiale rivoluzionario), sonante di canti e di danze campestri, e come nella sequenza che descrive la caduta dello Zar, una specie di rapsodia festosa punteggiata dal suono delle campane. Particolarmente riuscita, dal punto di vista espressivo, la pagina che descrive la partenza dell'insegnante, insieme allo scolaro più dotato del villaggio, per la città dove intende sottoporre il ragazzo agli esami per l'ammissione al ginnasio: i paesaggi maestosi, il volo degli uccelli che migrano, la marcia fiduciosa si compongono con le note di Švarz in una affermazione addirittura epica (cui fa contrasto il ritorno al villaggio, dopo l'ingiusta sconfitta, retto da un commento musicale melanconico).

Qua e là la propensione retorica di Donskoj trascina Švarz ad un'enfasi alla quale il musicista non è solitamente propenso; ciò succede, più che in *L'educazione dei sentimenti*, nel successivo *La madre*, nuova versione — dopo quella di Pudovkin — del romanzo gorkiano, nella quale il « romanticismo rivoluzionario » dello scrittore è portato ad accenti spesso ampollosi (ma il tema principale, un « Lento » legato e molto disteso, è una frase nobile e commossa). Più interessante, e più tipico di Švarz, il commento di *A caro prezzo*, storia di una contadina sposata a forza che fugge con l'amato, dove ancora gli affreschi sonori sulla natura e sugli schietti abitanti dei luoghi lontani dai centri cittadini sono mossi dalle pagine drammatiche dell'inesausta ricerca della serenità da parte dei personaggi dominati da strutture oppressive.

Tipica la sequenza d'apertura, in cui si celebrano le nozze della protagonista con un uomo scelto dal kulaki, con i suoi cori « all'improvviso » e il suo brillante colore rusticano, interrotte dalla fuga della donna che raggiunge il giovanotto del cuore, dove ad una pagina tambureggiante succede un « lamento » per voce sola, esprimente il tragico destino cui i due amanti vanno incontro. Un altro momento in cui il sonoro è usato in modo creativo è quello, nel finale, in cui la donna trasmette all'amato — prigioniero — le istruzioni necessarie per l'evasione camuffandole sotto l'aspetto di canzone, e questo stesso canto ripreso subito dopo dall'orchestra segna la fine della protagonista, annegata nel fiume proprio mentre l'innamorato corona la sua evasione.

Altri film di Donskoj musicati da Švarz sono *Alitet uchodit v gori* (t.l.: Alitet va sulle montagne, 1950) e *Toma Gordeev* (t.l.: Tommaso Gordeev, 1960, dal romanzo giovanile di Gorkij).

Un altro autore con cui questo musicista ha collaborato con risultati positivi è Isidor Annenskij, regista « letterario » dalle preziose atmosfere: ricordiamo *Anna na šee* (Anna al collo, 1954) da un racconto di Cechov sulla degradazione della cosiddetta « vita di società »; *Ekaterina Voronina* (t.l.: Caterina Voronina, 1956) da Rybakov, sui problemi professionali e sentimentali di una donna-ingegnere; *Kniažna Meri* (t.l.: La principessa Mary, 1955) da Lermontov. Tutti film « cittadini » dove al colore paesano Švarz sostituisce più raffinate atmosfere salottiere (ancora usata in funzione drammaturgica, ad esempio, la musica della lunga sequenza della serata danzante di beneficenza in *Anna al collo* in cui la protagonista ha la rivelazione del suo destino).

Di Švarz citiamo anche, per concludere, i commenti a *Sud Česti* (t.l.: Il tribunale dell'onore, 1949, di A. Room), storia di un conflitto fra scienziati patrioti e scienziati oscurantisti, e a *Vassa Železnova* (1954, di L. Lukov), dall'omonimo dramma di Gorkij sulla decadenza della borghesia pre-rivoluzionaria.

I veterani (II): Popov e minori

Veterani sono anche Pototskij, Rauchverger e Timofeev. Semion I. Pototskij è un altro ucraino, che ebbe notorietà negli Anni Trenta specialmente per un'opera sulla guerra civile, « Rottura », poi dimenticata. Al cinema collabora in modo particolare per pellicole di produzione ucraina, ed è il musicista preferito di Igor Savčenko a partire dal primo film di questo regista, *Garmon* (t.l.: La fisarmonica, 1934), una commedia musicale dove le battaglie ideologiche erano condotte a colpi di canzoni.

Nel dopoguerra si ricordano, oltre a commedie di Savčenko, *Osvoboždennaja Zemlja* (t.l.: Terra liberata, 1946, di A. Medvedkin), una specie di cantica in lode del Kuban, e la seconda parte di *Bolšaja Žizn* (t.l.: Una grande vita, 1946, di L. Lukov), dal romanzo di Pavel Nilin sulla costruzione del bacino del Don, mentre la prima, realizzata nel 1940, aveva una partitura di Nikita Bogoslovskij. Questa seconda parte viene assai malmenata dalla risoluzione del Comitato Centrale del 4 settembre 1946 — quella stessa di cui fu vittima la seconda parte dell'*Ivan* eisensteiniano — la quale trova addirittura che le canzoni di Pototskij sono « intrise di cupo pessimismo ed estranee al popolo sovietico ».

Ciò non impedisce comunque al musicista di comporre altri commenti per film, specialmente di carattere musicale e per l'infanzia (come il noto *Malčik s okrainy* [t.l.: Il ragazzo del sobborgo, 1947] di V. Žuravl'ev).

Michail Rafailovič Rauchverger è un autodidatta della Kirghisia, che compone volentieri canzoni e musiche dedicate ai piccoli. Per tale sua disponibilità era stato scelto da V. Legošin, nel 1937, per la musica del delicato e poetico poemetto per l'infanzia *Beleet parus odinokij* (Biancheggia una vela). Tuttavia anche il suo repertorio per adulti è notevole: sua è tra l'altro un'opera, « Giamilia », che ottiene molto successo nonostante porti sulle scene (per la prima volta in URSS) il personaggio di una donna chirghisa, moglie di un combattente, che tradisce il marito in guerra (al quale però, secondo l'usanza, è stata « venduta »). Per il cinema comunque Rauchverger lavora assai raramente: ricordiamo *Zavlast Sovetov* (t.l.: Al potere i Soviet!, 1956, di B. Buneev), film sull'eroica resistenza degli abitanti di Odessa all'occupazione tedesca.

Nikolai Andreievič Timofeev, insegnante al Conservatorio di Leningrado, è autore di diverse partiture per film di corrente fattura, anche se ha iniziato la sua attività in questo campo nel 1931 con *Simfonija Donbassa*, il film epico-documentario che ha scatenato l'esuberanza di Dziga Vertov alla scoperta della dimensione sonora (e anche se ha firmato la musica di uno dei film più noti e più interessanti della coppia Zarchi-Chejfic, *Deputat Baltiki,* 1936). Del dopoguerra ricordiamo *Revisor* (t.l.: Il revisore, 1952, di V. Petrov), versione della famosa commedia gogoliana.

Nato nel 1902 è l'armeno Artemij Sergeievič Aivasian, autore di opere e di operette piene di folclore, che firma la musica di alcuni film basati su leggende popolari delle repubbliche trans-caucasiche, come *Snežnaja koroleva* (La regina delle nevi, 1957) di L. Atamanov.

Del 1904 sono Popov, Kabalevskij e Chačatur'jan, tre fra i compositori più fertili e più affermati del firmamento musicale russo.

Gavril Nikolaievič Popov, allievo di Ščerbacev al Conservatorio di Leningrado, nel quale poi insegnò egli stesso per un certo periodo, è uno dei musicisti della generazione successiva a quella di Prokof'ev che quest'ultimo apprezzava maggiormente. In effetti è un valore notevole, specialmente nel campo delle composizioni per complessi vocali (anche se vanta cinque sinfonie e molta musica per

strumenti singoli o per orchestra): il suo « guaio » è quello di essere stato tentato dalle tendenze della musica contemporanea di carattere « occidentale ». Tra il '20 e il '30 fu anzi il rappresentante più convinto delle correnti d'avanguardia, per cui fu uno dei più colpiti dalla condanna di Ždanov del 1948: ne deriva che la critica sovietica lo trascura, lasciandolo nel limbo dei musicisti di cui non vale molto la pena di parlare.

Tutta la carriera di Popov si svolge a singhiozzo, continuamente altalenante fra un rabbuffo e una affermazione, un gesto d'insofferenza e una « captatio benevolentiae »: ad esempio i fulmini zdavonisti cadono due anni dopo un Premio Stalin (attribuito alla seconda sinfonia, « Patria », del 1946) e benché il musicista non si fosse piegato con una autocritica alle accuse di « perversioni formalistiche », troviamo nella sua produzione successiva una « Quarta Sinfonia » (1949) sottotitolata « Gloria alla patria », una cantata « All'armata sovietica », una « Leggenda di Lenin » e una « Bylina su Lenin » (le « byline » sono canti popolari che raccontano le gesta degli eroi russi).

La cattiva stampa di cui gode Popov nel suo paese non gli ha impedito tuttavia di apporre la firma in calce a numerosi film sia prima della guerra che dopo. I più importanti del primo periodo sono *Ciapaiev*, 1934, dei due Vasil'ev, e *Bežin lug* (Il prato di Bezin, 1935-37), il film « maledetto » di Ejzenštejn inghiottito nella sua prima versione — quella appunto musicata da Popov — dalla burocrazia impersonata dal direttore della cinematografia Šumjatskij. Nell'edizione pubblicata nel 1967 a cura di Jutkevič e Kleimann e ricostruita mediante fotogrammi dell'opera originale, come commento sonoro è stata utilizzata la « Sesta Sinfonia » di Prokof'ev.

Nel 1946 Popov musica *Velikij Perelom* (t.l.: La grande svolta, di Ermler), film di guerra basato più sulle psicologie dei responsabili delle vite umane che sui colpi di cannone, cui il compositore sembra dia un apporto misurato nonostante la sua propensione all'« epos ». Sempre di Ermler è *Neokončennaja Povest'* (t.l.: Un romanzo incompiuto, 1955), un melodramma sull'amore di una dottoressa che riesce a guarire un ingegnere valoroso e sfortunato, al quale nondimeno Popov fornisce pagine delicate, come all'inizio del film, con la protagonista che attraversa le strade di Leningrado di primo mattino per avviarsi al giro delle sue visite quotidiane, retto da un bel movimento sommesso punteggiato dal rumore isolato dei tacchi risuonanti sui marciapiedi deserti.

Due « poemi sul mare », uno naturale e uno artificiale, sono *Mare ghiacciato* (1955) di I. Egorov, storia di un'impresa esplorativa di un equipaggio di marinai del nord, e *Poema o more* (t.l.: Poema del mare, 1955-58), il film impostato da Dovženko e continuato dalla vedova, Yulia Solnceva, dopo la morte del regista, che aveva lasciato delle indicazioni precise. In quest'ultima pellicola, storia corale della costruzione di una diga che sommerge un villaggio ucraino e dà nuova vita alla regione, la musica di Popov ha particolare importanza perché i suoi interventi hanno la funzione di articolare il montaggio delle numerose scene, continuamente oscillanti tra passato e presente e fra un luogo e l'altro: ricordiamo specialmente l'uso di un dolcissimo canto femminile (la ninna-nanna che la madre cantava al protagonista quand'era bambino) che scandisce i diversi episodi di una esistenza ripercorsa man mano dalla memoria.

Meno facile — come meno felice in genere è il risultato complessivo — la musica di *Povest' plamennych let* (t.l.: L'epopea degli anni di fuoco, 1961), film basato su una sceneggiatura di Dovženko ma realizzato dalla vedova senza l'appoggio di indicazioni registiche; una musica che indulge alquanto alla gonfiatura retorica delle situazioni (una celebrazione, su schermo gigante e piena di

effetti, della « grande guerra patriottica »), anche se non priva di momenti di lirismo più contenuto.

Nel 1966 Popov è chiamato a musicare un film biografico sugli autori di *Ciapaiev, Brat'ja Vasil'eva* (t.l.: I fratelli Vasil'ev) diretto da Darya Špirkan: una fatica piuttosto riuscita, nutrita di canti popolari, di riferimenti, di materiale sonoro « vivo », oltre che da brani di colonne sonore dei film citati. Ottimi specialmente il brano sinfonico d'apertura e la trenodia funebre per le morti dei due registi; insopportabile la retorica esaltazione finale.

Kabalevskij, artista-funzionario

Assai noto in Occidente è Dmitri Borisovič Kabalevskij, autore che per il suo uso aperto del folclore russo, il suo senso dello spettacolo e la sua conoscenza dei gusti del pubblico (e per la sua condiscendenza verso tali gusti) è diventato molto popolare. Nato nel 1904 a Pietroburgo, è allievo di Miaskovskij al Conservatorio di Mosca, presso il quale diventa poi insegnante di composizione. Nella sua produzione (opere, operette, musiche di scena e per la radio, sinfonie, concerti, musica da camera) predominano i lavori ispirati alla realtà sovietica e quelli nutriti dell'influenza di Scriabin e della tradizione, oltre che dall'influenza di motivi più propriamente etnici: fra le cose più riuscite sono l'opera « Il maestro di Clamency » (1938), ispirata da un romanzo di Romain Rolland, e il « Requiem » (1963), dedicato alle vittime della lotta contro il nazismo. Ma le pagine più conosciute di Kabalevskij sono i brani brevi, le pagine sparse, dove domina una vena melodica alquanto sentimentale e che nondimeno (anzi proprio per questo) gli han dato la notorietà, rinforzata dalle numerose « tournées » all'estero compiute dal musicista dopo il 1945.

Dal 1930 al 1940 Kabalevskij è direttore della casa editrice musicale dello stato e della radio sovietica; dal '40 al '46 direttore della rivista « Sovetskaja Muzika »; dal '52 al '57 segretario dell'Unione dei compositori sovietici. Più volte ha ottenuto il Premio Stalin. Egli è sempre stato un artista-funzionario, oltremodo ligio alle direttive ufficiali. Durante il citato ultimo congresso dei compositori sovietici (dicembre 1968), Kabalevskij ha preso la parola per accennare alla necessità di lottare contro la nefasta influenza della musica occidentale, attaccando soprattutto la « cosiddetta musica di avanguardia » che in Occidente prende forme sempre più mostruose:

> « ... Molti compositori occidentali — ha scritto Kabalevskij — cercano di complicare le forme musicali per nascondere la povertà di pensiero e per allontanare gli ascoltatori dai problemi sociali del giorno e trascinarli nel mondo dei suoni caotici »

(il che, obiettivamente, per qualcuno è anche più che vero).

Per il cinema questo compositore ha esordito nel 1934 con un film drammatico-musicale, *Peterburskaja noč* di G. Rošal e V. Stroeva (alcuni brani di questa partitura sono entrati definitivamente nel repertorio concertistico) e al regista Rošal è rimasto fedele, anche se il suo miglior risultato d'anteguerra è la straordinaria partitura, fitta di inni e di cori, composta per *Ščors* (1939), che alcuni considerano il miglior film sonoro di Dovženko. Per Rošal ha musicato tra l'altro *Akademik Ivan Pavlov*, 1949, film biografico sul fisiologo sovietico, dagli interventi molto emotivi, nutriti dei caratteri nazionali della scuola russa; *Volnitsa* (t.l.: La donna libera, 1956); la trilogia *Choddenie Po Mukam* (t.l.: La via dei tormenti, 1957-1958), versione in immagini della trilogia omonima di Alessio

Tolstoj sulla vigilia della rivoluzione e sulla prima guerra mondiale. Più interessanti dal punto di vista musicale, ci dicono, le prime due parti: *Sestry* (t.l.: Le sorelle), imperniata sugli ambienti aristocratici della San Pietroburgo 1913-17, presaghi della fine del loro mondo — dotata di una musica d'atmosfera che si accende nel finale per le prime manifestazioni rivoluzionarie — e *Vosemnadcatij God* (t.l.: L'anno 1918), cronaca appassionata della rivoluzione.

Per Rošal, Kabalevskij sceglie e adatta musiche di Musorgskij e di Rimski-Korsakov nei due film biografici girati da questo regista, rispettivamente, nel 1950 e nel 1953.

Per Ilya Frez, regista di film per i giovanissimi, musica *Pervoklassniza* (t.l.: La ragazza della prima classe, 1948) mentre per Kalatozov musica *Vichri Vražde-bnye* (t.l.: Turbine nemico, 1956), film sulla vita di Ivan Zenžinskij, un musicista molto noto in Russia per il successo riportato sulle scene dalla sua opera tratta da « Il placido Don ». Tutto somato, comunque, è molto più incisivo l'apporto dato da questo musicista ai film dell'anteguerra che a quelli del periodo da noi considerato.

Chačatur'jan: epos, dramma e commedia

Per fervore lavorativo e per qualità di risultati è notevolissimo invece — più del precedente periodo — il dopoguerra cinematografico di Aram Il'ič Chačatur'jan (o, secondo la grafia occidentalizzata, Khaciaturian), considerato — con Šostakovič — il maggior musicista sovietico vivente. Dovremo, pertanto, soffermarci un po' più lungamente di quanto fatto finora per gli altri musicisti considerati, su questo compositore.

Nato a Tiflis in Georgia nel 1904 ma da famiglia armena, fino a 19 anni Chačatur'jan non conosce ancora le note; si accosta privatamente alla disciplina musicale ed ottiene di essere ammesso al Conservatorio di Mosca, dove studia con Vasilenko e con Miaskovskij. Comincia presto a comporre, e non smetterà più, intensificando anzi, col maturare degli anni, la sua produzione e prodigandosi intanto, con un dinamismo eccezionale, in diverse attività musicali e organizzative, come quelle a favore dell'Unione dei compositori sovietici, il potenziamento dell'Istituto del canto popolare, la direzione d'orchestra. In quest'ultima veste Chačatur'jan compie spesso lunghe « tournées » all'estero (anche in Italia), diventando così ambasciatore della sua musica, molto nota anche in Occidente. O almeno molto note sono alcune pagine della sua sterminata produzione, che comprende sinfonie, concerti, cantate, baletti, musiche di scena, musica da camera eccetera, e persino un inno nazionale, quello della repubblica armena: diciamo anzitutto della celeberrima « Danza delle spade » dal balletto « Gajane » (milioni di dischi nella sola America), del « Concerto per piano e orchestra » del 1937 e del « Concerto per violino e orchestra » del 1940 (che come insegna porta una frase significativa per giudicare l'« animus » di questo musicista: « Io ti canto, gioia di vivere! »

In effetti Chačatur'jan piace senza sforzo ad ogni tipo di pubblico, per la sua vena facile e calda, piena di sentimento, e per il ricorso ad un ritmo sanguigno, pulsante di vita, oltre che ad una strumentazione coloritissima. Ispirato spesso agli umori popolareschi delle terre d'origine, Chačatur'jan tuttavia non ricorre mai diretamente alla citazione di materiale folcloristico, incorporando e trasformando queste sollecitazioni in un discorso autonomo e personale che, secondo lo stesso musicista, rispetta l'essenza del folclore. Sulla sua carriera Marianne Tavrog ha girato nel 1963 un film biografico.

Nonostante gli onori ricevuti e la sua posizione di privilegio, senza dire delle benemerenze « cercate » (del 1939 è un « Poema a Stalin » che, sulle parole di un poeta transcaucasico — citiamo dal libro del Gibelli — inneggia al « duce del paese » che

> « illumina lo spazio deserto come il sole e la cui gloria si leva tra i popoli più alta delle montagne »),

anche Chačatur'jan non è risparmiato dalle censure e dalle accuse di deviazionismo. Ma il Nostro è abile e sa prendere le cose per il verso giusto. Alla violenta condanna di Ždanov del 1948 (la sua musica avrebbe cessato di « essere comprensibile al popolo »), risponde subito riconoscendo che il biasimo esprimeva veramente — citiamo nella traduzione del Gibelli —

> « il pensiero e i sentimenti che da molti anni turbavano il popolo sovietico, il quale è ben lontano dal ripudiare tutto quanto di bello è stato creato nel campo della musica dai classici di tutti i paesi; anzi esso vuol esserne il degno erede. Il popolo sovietico condanna la degradante arte musicale contemporanea dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti e la respinge. Quest'arte riflette la decadenza della civiltà borghese. »

Allo stesso modo, con la stessa tempestività, reagisce nel 1963 alla sfuriata di Chruscev. In un suo lungo articolo pubblicato sulla « Pravda », Chačatur'jan traccia addiritura delle direttive generali per tutti i suoi colleghi, oltre che per se stesso, prodigando indicazioni di ortodossia:

> « Dell'incontro dell'8 marzo, un grande avvenimento della nostra vita — scrive — dobbiamo rallegrarci per il fatto che ancora una volta il partito abbia ricordato i doveri dei compositori verso il popolo. Ognuno di noi è impegnato a dare un contributo alla grande causa comune; non può vivere come gli capita senza tener conto dei pericoli che si trovano sulla strada che percorre. E uno di questi pericoli è l'influsso delle correnti di moda nel mondo occidentale. »

E ancora:

> « I compositori devono essere attivi combattenti della nostra arte socialista. Non è sufficiente che essi creino della musica; è necessario, invece, che sentano gli interessi della società, vivano gli interessi del popolo... »

Ma è anche da notare che nel 1954 il compositore aveva scritto un articolo chiaramente polemico contro la burocratizzazione della musica nel suo paese.

Fra l'attività di Chačatur'jan rientra anche, e vi ha un posto di rilievo, la composizione di partiture per film. Al cinema Chačatur'jan si accosta nel 1934, quando accetta di illustrare musicalmente un episodio — utilizzando motivi popolari armeni — di un film nato muto, *Pepo* di Bek-Nazarov, autore armeno col quale collaborerà ancora in seguito. Un altro regista al quale resterà fedele è Michail Romm (tutti i film diretti nel dopoguerra da questo regista, meno *Devjat dnei odnogo goda* [t.l.: Nove giorni di un anno, 1962], portano la musica di Chačatur'jan).

Tra le partiture composte per questo realizzatore (non citiamo quelle per film di cui non sappiamo niente: i titoli si rilevano nella filmografia di Romm) ricordiamo quelle di *Russkij Bitva* (t.l.: La questione russa), e di *Sekretnaja Misija* (t.l.: Missione segreta, 1950). Due « pamphlets » anti-americani in cui nonostante la materia di una politica alquanto « pesante » — sono gli anni più

acuti della « guerra fredda » — il compositore sa trovare interventi puntuali, oscillanti dalla pittura ironica dei « costumi occidentali » all'esaltazione vigorosa delle virtù semplici della gente russa. Al primo film viene assegnato il premio per la miglior musica al festival di Marianske-Lazné del 1948.

Notevole anche la partitura di *Admiral Ušakov* (t.l.: L'ammiraglio Ushakov, 1953, sempre di Romm), film biografico sul creatore della flotta russa, contemporaneo di Suvorov, in cui Chačatur'jan sa dosare con preciso senso dello spettacolo l'aspetto epico della celebrazione con quello intimistico del personaggio privato. Non mancano, nell'*Ušakov,* pagine raffinate, composte cioè in vista di effetti più sottili di quelli solitamente presentati nei film di questo tipo, di vasta divulgazione; anche se poi succede che determinati effetti drammaturgici, calibrati con amore a tavolino, vengono frustrati dall'apparato realizzativo, non sempre pronto a rispettare tutte le intenzioni dei compositori.

Ha scritto a questo proposito lo stesso Chačatur'jan:

> « Avevo composto la musica per il film diretto da Romm, un regista molto sensibile per la musica e assai attento verso di essa; il lavoro in comune con lui mi ha sempre procurato grande soddisfazione. Ma durante la visione del film fui colpito dal fatto che in una delle ultime scene, quando l'ammiraglio bacia il marinaio muto Chovrin, ossia nella stessa scena in cui avevo particolarmente sentito la mia responsabilità di compositore proprio perchè il marinaio è muto, il momento culminante della sequenza non coincideva più col momento culminante della melodia. » (da « Cinema Sovietico » n. 5, 1954).

Altri autori più o meno noti di Romm — dall'autorevole Jutkevič all'oscuro Ozerov — hanno avuto le loro fatiche rivestite di una brillante veste musicale da Chačatur'jan. Del 1949-50 è *Stalingradskaja Bitva* (t.l.: La battaglia di Stalingrado, di V. Petrov), un film « monumentale » sull'elaborazione dei piani di difesa e di offesa da parte degli strateghi rossi capitanati da Stalin (si è in pieno clima di « culto della personalità ») e sull'opera eroica dei combattenti che questi piani realizzano. Chačatur'jan non risparmia la sua adesione più calda al tema, irrobustendo le situazioni epiche e facendo campeggiare in aloni sonori di ampio disegno sinfonico i personaggi storici.

Due temi principali dominano la partitura, con funzione di drammaturgico contrasto; quello legato all'armata sovietica — « glorioso, vibrante e grave », come ha scritto il critico Georges Léon in « L'écran français » — e quello, più pesante, dalle inflessioni tragiche, legato all'esercito tedesco. Tra il materiale tematico usato da Chačatur'jan sono anche una vecchia romanza russa, « La roccia » ed alcune canzoni popolari.

Dopo una introduzione descrittiva di Stalingrado in tempo di guerra, il musicista dà un quadro assai dinamico dell'invasione e poi dell'incendio della città, cui seguono le pagine assai drammatiche della battaglia e poi quelle epico-corali della liberazione. Particolarmente riuscito il momento in cui i russi contrastano, metro per metro, la via verso il fiume alle truppe tedesche, denso di afflato patriottico, e quello in cui, nel finale, i tedeschi si arrendono uscendo dai loro rifugi e depositando le armi ai piedi dei vincitori. Qui il senso di solidità e di calma sicurezza dei russi è affidato ad una solitaria armonica a bocca che intona una canzone popolare; poi entra nello sfondo, in contrappunto con la canzone, un accenno tematico all'inno nazionale che prende a poco a poco il sopravvento ed esplode infine, trionfalmente, in un « fortissimo » che conduce alla parola « Fine ».

La partitura è stata incisa in disco nei seguenti brani: « Una città sul Volga »,

« Invasione », « Stalingrado in fiamme », « Il nemico è condannato », « La battaglia per la Madre Patria », « Gloria eterna agli eroi », « Verso la vittoria », « La rupe sul Volga ». Per Petrov Chačatur'jan ha musicato anche *Duel* (t.l.: Il duello, 1958, dal romanzo di Kuprin), puntiglioso quadro dell'esistenza di una piccola città di guarnigione sotto lo zar.

Di tutt'altra corda — la versatilità è una delle qualità di Chačatur'jan — è il commento di *Saltanat* di Vasili Pronin (1956), una commedia che evoca la vita e il lavoro degli allevatori della Kirghisia: qui la musica è robusta, popolaresca, nutrita di succhi nazionalistici ma più intesi come ispirazione coloristica e folcloristica (nel senso esteriore e più facile del termine) che come espressione etnica. Danze in cerchio e allegre canzoni a ballo, insomma — per quanto piacevoli — invece di risultati scaturiti dall'autentica ispirazione del popolo che partecipa drammaticamente e liricamente agli avvenimenti.

Diverso dai tipi di commento sia eroici che folcloristici quello per l'*Otello* di Jutkevič (1957). Basata su un robusto impianto sinfonico, di uno strumentalismo ricchissimo e virtuosistico (che qua e là cade nell'orpello e nell'enfasi), questa partitura dà una precisa idea della sapienza orchestrale di Chačatur'jan e del suo melodismo (oltre che della sua tendenza a gonfiare le gote, almeno quando si lascia trasportare troppo dalla sua vena turgida).

Ben sottolineati sono la presenza e il respiro del mare (quando, sulla collina che domina la baia di Cipro, Otello medita di sopprimere Desdemona, nel sonoro un canto modulato di donna, senza parole, effonde intorno un senso di ineffabile dolcezza, cui contrastano in modo struggente i foschi propositi del Moro). Ottimo l'inizio, retto da un tema d'amore nel violino, cui segue una bella sequenza di montaggio sul racconto delle sventure di Otello, rette dal tema d'amore « Ella m'amò per le mie sventure... »; più consueto il finale, che dopo un rimbombo d'organo « pieno » sulla morte di Desdemona passa, attraverso un accenno al « Dies Irae » liturgico, ad un ampio coro conclusivo.

Singolare è il tipico sapore russo della « canzone del salce », esposta dalla voce e poi ripresa dal violoncello solo; in alcuni momenti infine (come nell'assassinio di Cassio, retto soltanto da rintocchi di campane) la musica si ritira a favore di effetti sonori del tutto elementari ma espressivamente assai efficaci.

Di carattere drammatico è la partitura composta per *Liudi i zveri* (t.l.: Uomini e bestie, 1962, di Gerasimov), storia di un soldato russo fatto prigioniero a Stalingrado ed esule per diciassette anni prima di potere (o volere?) tornare in patria. Un tema sostanzialmente anti-staliniano (coloro che considerano con sospetto il protagonista, in omaggio alla retorica dell'eroismo totale, sono chiaramente condannati dall'anziano regista) al quale Chačatur'jan si adegua con naturalezza e senza resultati di grande spicco. Più brillante, e più meritevole di essere ricordata, la partitura composta per *Bolšaja Doroga* (t.l.: La strada maestra, 1963, di J. Ozerov), un film che racconta in chiave di commedia le vicende private dello scrittore cecoslovacco Jaroslav Hasek, creatore del « Soldato Švejk », specialmente per quanto riguarda la sua opposizione alle soffocanti strutture dell'Impero Austro-Ungarico e le sue esperienze di guerra.

Chačatur'jan compone per questo film una partitura basata su un materiale tematico semplicissimo ma trattato con la consueta abilità nello sfruttamento dei timbri, specialmente per quanto riguarda l'uso degli strumentini.

Due sono i principali filoni sonori. Da un lato la rievocazione fra drammatica e ironica degli anni prima di Serajevo, come nell'uso pomposo e caricaturale della banda nella sequenza del reclutamento di Hasek per la guerra, e come in diversi

momenti descrittivi, di sapore puntigliosamente « mitteleuropeo », fra salottiero e militaresco; dall'altra la presenza dei sani sentimenti della gente céca, che reagisce alle circostanze anteponendo la sua calda umanità alla macchina alienante della guerra, affidata a melodie popolari e a strumentli tipici, come nel bellissimo canto cecoslovacco che ricorda nostalgicamente Praga ai combattenti lontani dalle loro case.

Che Chačatur'jan utilizzi il suo materiale con un preciso senso della costruzione drammaturgica, e non soltanto come citazione esornativa, è provato anche dall'uso che viene appunto fatto di questo canto. Lo udiamo in un primo tempo zufolato — accompagnato all'unisono da un'armonica a bocca — da un soldato prigioniero nel campo in cui è rinchiuso anche Hasek; poi lo si sente intonato da una voce isolata, cui subito se ne affiancano altre in coro, quando il gruppo dei prigionieri cui appartiene Hasek sta per essere giustiziato per abbandono del campo — ed è proprio per questa invocazione sonora che i soldati céchi componenti il plotone d'esecuzione risparmiano i condanati — ed infine eccolo esplodere, a coro pieno, sul ritorno a Praga di Hasek e dei suoi commilitoni.

Ma su questa duplice dimensione sonora domina un terzo elemento, un « leit-motiv » personalistico, legato cioè alla figura del protagonista e soprattutto alla sua capacità di giudicare ironicamente gli avvenimenti e di trasfigurarli umoristicamente (le sue esperienze belliche, come noto, gli sono servite per creare il personaggio di Švejk). E' un tema saltellante, giocoso, qua e là presente lungo tutta la partitura, dopo la sua prima esposizione zufolata con contrappunto di fagotto e poi strumentato variamente, con qualche accenno sincopato quando passa al clarino. E' tanto eloquente il peso ottimistico di questo tema che più avanti (quando, in guerra, i russi incontrano Hasek e gli si arrendono), Chačatur'jan sommerge gli spari e i rumori della battaglia sotto l'affermazione di questo motivo, prima modulato da una voce di tenore senza parole, poi esposto nelle sonorità di tutta l'orchestra. Ciò non toglie che alcuni momenti siano non propriamente giocosi, come nei momenti più cupi della prigionia di Hasek, immersi in un tema doloroso e sommesso, molto nobile, basato su note lunghe e legate.

Ricordiamo infine anche la generosa partecipazione di Chačatur'jan a numerosi documentari, film per l'infanzia e film d'animazione, fra i quali citiamo *Neobiknovenni Mach* (t.l.: Un incontro straordinario, 1954, di Pavlenko e Dejkin), allegra parodia di costumi sportivi; *Snežnaja koroleva* (La regina delle nevi, 1957) di L. Atamanov (in collaborazione con Aivasian, di cui abbiamo parlato sopra); *Pes i kot* (t.l.: Il cane e il gatto, 1956, di L. Atamanov). Ricordiamo anche che un brano da « Gajane » è stato ospitato da Stanley Kubrick nella colonna sonora di *2001 - A Space Odyssey.*

Lo specialista Puškov, il cosacco Brusilovskij e altri

Del 1904, come Chačatur'jan, è Balis Dominikovič Dvarionas, appartenente ad una famiglia di musicisti lituani. Compositore di balletti, sinfonie, concerti e direttore d'orchestra, capo dell'orchestra sinfonica della radio, co-autore dell'inno ufficiale della repubblica lituana, Dvarionas si ispira volentieri al folclore della sua terra.

Se diverse sono le sue musiche composte per la scena, non molte sono quelle per film: ricordiamo la colonna sonora di *Marite Melnikaite* (t.l.: Maria Melnikaite, 1947, di Vera Stroeva), storia di una giovane patriota lituana uccisa durante l'occupazione tedesca, e quella di *Lituania sovietica*, un documentario lungome-

traggio del 1952. La partitura a quest'ultimo film merita al compositore il Premio Stalin di terzo grado.

Del 1904, infine, è anche Alexei Semionovič Živótov, noto per aver partecipato valorosamente alla difesa di Leningrado oltre che per le sue composizioni (opere, « suites », brani per coro, musica da camera e di scena). Con altri condiscepoli, sotto la guida di Ščerbacev ha collaborato ad un singolare esperimento di oratorio collettivo intitolato a Lenin. Tra i film musicati da Živótov si ricordano, prima della guerra, *Za Sovetskuiu Rodinu* (t.l.: Per la patria sovietica, 1937, di R.J. Muzikant) e, dopo la guerra, *Dvenadcataja Noč* (t.l.: La dodicesima notte, 1955, di J. Frid).

Non molto noto fuori del suo paese, ed attivissimo per il cinema (tanto che si avvicina più di tutti gli altri musicisti russi al concetto occidentale, pressoché sconosciuto in URSS, del « musicista cinematografico specializzato » è l'anziano Puškov. Venamin Puškov è nato a Leningrado ed è un compositore dalla vena facile, che esprime volentieri nelle sue pagine, in uno stile radicato nella grande tradizione ottocentesca, il suo attaccamento alla terra russa e alla sua gente. Si ricordano di cui l'opera « Uragano », di derivazione ciaikovskiana, e molte canzoni.

Per il cinema, al quale si è accostato nel 1935 per un film di Ermler, *Krestiane* (t.l.: I contadini), Puškov ha composto molte partiture basate più che altro su vigorose e positive perorazioni di stampo sinfonico-popolaresco e su canzoni liriche. Se particolarmente felice è stato il periodo d'anteguerra, per il quale il suo nome è legato a quello di Gerasimov (molto bello il commento a *Ucitel* [t.l.: Il maestro] del 1939), anche le fatiche succedutesi dopo il 1945 rivelano la schietta propensione di Puškov ai recuperi popolareschi e alle strutture semplici. Tale sua vena è riconoscibile anche nei film che richiederebbero più contrappunti eroici che pacati melodismi, come *Sinovia* (t.l.: I figli, 1946, di A. Ivanov), storia di guerra sull'occupazione nazista della Lettonia; ma certo Puškov si trova più a suo agio nelle predilette atmosfere ciaikovskiane, come in *Solitska Balleta* (t.l.: La solista del balletto, 1946, di Ivanovskij), commedia sentimentale sul mondo del balletto classico.

Comunque Puškov si muove con disinvoltura pure nei film drammatici, come in quelli musicati per Zarchi e Cheific (o per Cheific solo): *Vo Imja Žizni* (t.l.: In nome della vita, 1947), film sulla lotta condotta da una « équipe » di medici contro la paralisi dei centri nervosi; *Dragozennije Serna'* (t.l.: Il seme prezioso, 1948); *Bolšaja Sem'ja* (t.l.: La grande famiglia, 1954), storia operaia che si svolge sullo sfondo di un cantiere navale di Leningrado, in cui il compositore alterna la propensione al lirismo (sequenza del ricongiungimento di due innamorati divisi da una lunga incomprensione) alla festosa celebrazione del lavoro (sequenza finale del varo di una nave che porta il nome del fondatore della « grande famiglia » protagonista del film); *Delo Rumjanceva* (t.l.: L'affare Rumiancev, 1956), storia di un conducente di autocarri incolpato di delitti che non ha commesso; ed altri. Gli altri film del periodo considerato (con le regie di Ivanov, Apsolova, Danson e Muzikant) sembra siano di ordinaria amministrazione sotto il profilo del commento musicale.

Russo, ma cosacco d'elezione, è Evgenij Grigor'evič Brusilovskij, piuttosto noto anche in Occidente. Nato nel 1905 a Rostov sul Don, vicino al Mar d'Azov, dopo aver studiato a Mosca e a Leningrado viene incaricato dal Sindacato dei compositori sovietici di Leningrado di creare un teatro musicale nazionale nella

repubblica del Kasakistan, dove, secondo Rena Moisenko, fino all'avvento del regime sovietico « non si conosceva neanche la notazione musicale ». Dal 1933 Brusilovskij vive così ad Alma-Ata, dedito allo studio dal canto copolare della regione, oltre che all'insegnamento e alla composizione: ha successo con otto opere che sono da considerare i primi drammi musicali cosacchi, alcuni balletti, sinfonie, concerti, cantate, quartetti, trascrizioni di canti popolari, pezzi per orchestre composte di strumenti tipici popolari. Ma sa anche dedicarsi a composizioni « sofisticate » ed europeizzanti (e come tali non troppo bene accette dal pubblico cosacco).

Frutto della collaborazione russo-cosacca è il film *Evo Vremja Pridiot* (t.l.: Il suo tempo verrà, 1958) di M. Begalin, storia di un illuminato geografo del secolo scorso che getta le basi dell'amicizia fra la grande Russia e il Kasakistan: naturalmente la partitura è ricca di quel materiale etnico che Brusilovskij conosce tanto bene. L'inno nazionale delal repubblica cosacca porta la sua firma (unitamente a quella di Tubelaev e Chamidi).

Dmitri Šostakovič

Nella rassegna dei compositori « veterani » in ordine di anzianità è ora il turno di un nome grosso, il più grosso di tutti, e non certo solo in campo cinematografico. Diciamo di Dmitri Dmitrivič Šostakovič (scritto anche, all'occidentale, Sciostakovic), classe 1906.

Compositore precoce e fertile, Šostakovič si è esercitato in tutti i settori, affermandosi (pur con i soliti contrasti più o meno temporanei di carattere politico) come operista, sinfonista, autore di balletti, di musica da camera, di canzoni e di operette. Le sue tredici sinfonie costituiscono altrettanti poderosi capisaldi di una carriera dedicata alla creazione musicale: dalla Prima (1926), che lo rivela non ancora ventenne, attraverso la Quinta del 1937, la Settima del 1941 (detta « di Leningrado », perchè composta durante l'assedio della città e dedicata all'eroismo del soldato russo), l'Ottava del 1943 (dedicata all'umanità devastata dalla guerra) fino alla dodicesima del 1961 (dedicata alla rivoluzione d'ottobre) e alla Tredicesima del 1963 (ispirata a poesie di Etvušenko).

Ma anche le opere « Il naso » (1930) e « Lady Macbeth di Mitsensk » (1934: più tardi ripresentata, e con questo titolo giunta in Occidente, come « Katerina Israilova ») e i balletti sono assai rappresentativi del talento di Šostakovič. Si può dire che la musica di questo compositore è profondamente legata, almeno a partire da una certa epoca, a contenuti sociali e patriottici e alla storia contemporanea del suo Paese, pur derivando dal sinfonismo romantico (Schumann, Ciaikovskij) e da quello post-wagneriano (Mahler, Strauss); e nonostante la sua propensione alle dissonanze e alle soluzioni audaci, almeno fino al 1948, anno della seconda e più dura condanna per « intonazione di cattivo gusto piccolo-borghese », tale musica afferma continuamente i suoi caratteri tonali e la disposizione per le vaste e solide architetture.

Ancora una volta, comunque, le esperienze d'avanguardia, o quanto meno l'accoglimento nella sua scrittura di elementi modernistici, valgono a Šostakovič le più severe critiche del partito, e ancora una volta queste tendenze sono ricacciate indietro in ripetute disciplinate professioni di sottomissione, cui seguono in effetti fatiche concrete che mettono a frutto i propositi in resultati sempre interessanti e validi da qualsiasi punto di vista si guardino (vedi ad esempio la statura notevolissima della « Quinta Sinfonia », composta come « risposta pratica di un artista sovietico ad una giusta critica », secondo la definizione dello stesso

Šostakovič). È curioso rilevare comunque come dopo i vasti riconoscimenti di colpa del 1937 e del 1948 (l'ultima pubblica autocritica suona:

> « Per quanto mi spiaccia sentir condannare la mia musica, e tanto più mi spiace che la condanna venga dal comitato centrale del Partito, riconosco che il Partito ha ragione, che esso vuole il mio bene e che io devo cercare di trovare vie creative concrete, le quali mi portino all'arte popolare realistica socialista »),

Šostakovič si scagli, in un suo articolo pubblicato sulla « Pravda » nel 1957, contro le pastoie della burocrazia e del dirigismo artistico, chiedendo addirittura — come riferisce il Gibelli nel suo libro citato — che si possano

> « sperimentare forme musicali nuove e si concedano condizioni atte a facilitare il più ampio sviluppo della creazione individuale e lo sviluppo di una vasta ricerca, di un libero e ardente dibattito. »

Comunque molti sono gli onori ricevuti da questo musicista durante la sua lunga carriera: è stato deputato al Soviet Supremo, ha ottenuto l'« Ordine di Lenin », l'« Ordine della Bandiera Rossa », la medaglia per la « Difesa di Leningrado », il « Premio Stalin » per l'oratorio « Il canto della foresta » (ispirato al piano di rimboschimento) e per il commento musicale al film *Padenie Berlina.* Sui suoi lavori sono basati alcuni film di carattere musicale, come *La sinfonia di Leningrado* (1957, di Z. Agranenko), *Čeriomuski* (1962, dall'omonima operetta), *Katerina Ismailova* (1965 - dall'opera omonima - su sceneggiatura dello stesso Šostakovič). De Sica, per *I sequestrati di Altona,* sceglie a commento musicale del film brani di alta suggestione della « Undicesima Sinfonia » di questo compositore; sue musiche accompagnano la recente versione sonora di *Oktjabr'* di Ejzenštejn.

Anche le colonne sonore composte da Šostakovič seguono l'evoluzione delle sue musiche da concerto. Accostatosi al cinema come compositore di musiche talvolta tributarie del « costruttivismo » per film firmati dai « cosmopoliti » Kozincov e Trauberg, con *Vstrečnyi* di Ermler (1932) accoglie i primi suggerimenti « ufficiali » e dà inizio ad un periodo in cui canta con accenti di fervido nazionalismo l'epopea del popolo russo. Tale periodo culmina nell'importante commento alla « Trilogia di Massimo » (ancora di Kozincov e Trauberg).

Nel dopoguerra è la corda patriottica a vibrare, anche se il suo primo film di tale periodo (*Prostye ljudi* [t.l.: Gente semplice, 1944] di Kozincov e Trauberg, racconto del trasferimento a oriente di una fabbrica di aeroplani) è condannato da quella stessa risoluzione del Comitato Centrale che prese di mira la seconda parte dell'*Ivan* eisensteiniano.

In *Molodaia Gvardia* (La giovane guardia, 1947, di S. Gerasimov) e in *Padenie Berlina* (La caduta di Berlino, 1949, di M. Čiaureli) sono cantate le virtù eroiche del combattente durante l'ultimo conflitto, mentre in *Nezabjvajenij 1919 God* (t.l.: L'indimenticabile anno 1919, 1952, ancora di Čiaureli) campeggiano quelle dei rivoluzionari. Di scrittura semplice e realistica, la partitura di *Molodaia Gvardia* conserva ancora qualche vestigia delle audacie avanguardistiche del periodo irrequieto, ma si risolve poi — specie man mano che si avvicina il sacrificio finale dei giovani partigiani — nell'apologia fervorosa delle gesta descritte.

La caduta di Berlino, affresco monumentale su quattro anni di guerra, è nettamente potenziato da una partitura ricca, densa di sonorità corrusche sulle sequenze di battaglia e distesa in commosse perorazioni nei momenti di meditazione, sempre affidata ad un sinfonismo di qualità.

I grandi movimenti della partitura — che ha punti di contatto, nelle sue caratteristiche generali, con quella composta da Chačatur'jan per *La battaglia di Stalingrado* — riecheggiano anzi, talvolta, alcuni momenti della « Settima Sinfonia »; comunque l'essenza cinematografica del compositore si vede anche e specialmente nei momenti in cui il virtuosismo del musicista, per il quale la tavolozza orchestrale non ha segreti, cede ad effetti drammatici semplicissimi. Diciamo ad esempio del drammatico contrasto creato nell'episodio dell'avanzata dilagante dei carri armati verso la capitale tedesca con l'uso asincronico di un patetico assolo di pianoforte.

Quando l'accordo fra regista e musicista è particolarmente felice si verifica anzi tra le rispettive fatiche un vero e proprio passaggio osmotico, per cui spesso nei film musicati da Šostakovič si verifica il caso di un regista che condiziona il suo discorso per immagini, volutamente o no, a cadenze di tipo musicale: lo vedremo per *Mičurin,* ed è vero anche per *La caduta di Berlino,* per il quale si è parlato di « montaggio polifonico ». La partitura comprende anche un canto di Tvardovskij, « Gloria a Stalin », che ebbe enorme popolarità in Russia.

Più sottile, perché mescolata all'ironia, la musica composta da Šostakovič per *Vtrecie na Elbe* (t.l.: Incontro sull'Elba, 1949, di G. Aleksandrov), intreccio spionistico che prende lo spunto dal problema della Germania divisa per fare un quadro drammatico-satirico delle relazioni sovietico-americane. Qui la musica di Šostakovič, che secondo la definizione di Pudovkin è « assai espressiva » e « fa corpo col film, di cui è parte integrante », abbandona l'epica per un discorso più complesso, più vicino alla sua produzione operistica (sensibile alle strutturazioni moderne) che a quella sinfonica, anche per la presenza dell'elemento grottesco. Per il quale Šostakovič ha una netta propensione.

Glauco Viazzi cita, in « Sequenze » n. 12 (1950), lo straordinario « boogie-woogie » polemico che contrappunta la sequenza che si svolge nel settore americano, in cui sono descritte le abitudini godereccе dei soldati a stelle e strisce, intercalate continuamente, a tempo, con l'insegna luminosa del « night-club » (il film appartiene al gruppo dell'offensiva ideologica sovietica e cade nel momento più acuto della « guerra fredda »).

Molto belle, e giocate su un pedale ancora diverso, quello della classicità, della tradizione sinfonica ottocentesca, le partiture per due film biografici, *Pirogov* (1947, di Kozincov), e il già citato *Mičurin* (1948, di A. Dovženko). Il primo verte su tre momenti cruciali della vita di un illustre chirurgo russo dell'Ottocento (che ebbe rapporti anche con l'Italia poiché fece un'operazione a Garibaldi), e qui Šostakovič fa ricorso alle sue capacità descrittive mutando continuamente registro (Pietroburgo in pace, mondana e romantica; Sebastopoli assediata, tra cavalli e spari; l'epidemia di colera: notevole, in quest'ultimo episodio, l'uso della campana a martello come elemento di alta drammaticità).

I resultati del *Mičurin* sono più notevoli perché il trattamento delle immagini resulta pensato, in certi momenti, addirittura in funzione della musica, nel senso che il racconto — alcuni episodi della vita del geniale biologo che ha « modificato » la natura — ha il respiro di una serie di movimenti sinfonici, dove i « tempi » sono costituiti dai grandi temi del film, la scienza, l'amore, la morte.

Dovženko ha strutturato il suo film — ci soccorre ancora Glauco Viazzi — « come un grande poema a larghe strofe, con improvvisi ritorni narrativi e riprese, intrusioni liriche, un alternarsi complesso di statica e di dinamica », concludendolo addirittura con tre finali costruiti in crescendo: Šostakovič lo segue cantando con voce intensa i sentimenti eterni e la vittoria dello spirito sulla materia, abbandonandosi al lirismo e inventando cadenze di ispirazione popolaresca (una

vera canzone popolare è inclusa, a dare il tono all'intero commento, nei titoli di testa).

Il colore e la musica sono i due elementi espressivi sui quali fa interamente perno il film.

Altro film biografico è *Belinskij* (1952, di Kozincov). Nel 1955 il musicista è prescelto da Joris Ivens per curare la colonna sonora di *The Song of the River* (t.l.: Il canto del fiume), antologia di episodi lirici ed epici su diversi fiumi della terra: per questo film Šostakovič compone i « couplets » cantati dal basso di colore Paul Robeson, parole di Bertolt Brecht, che vengono premessi come introduzione ad ogni episodio. Il resultato è « una straordinaria sinfonia lirica », un « canto che risuona fiero e alto » (Sadoul). È singolare il fatto che Robeson, impossibilittato a muoversi dagli Stati Uniti, registra i suoi interventi in patria mentre l'orchestrazione di Šostakovič viene registrata in Russia, dove il tutto viene perfettamente sincronizzato.

Seguono poi *Ovod* (t.l.: Il tàfano, 1955, di A. Fainzimmer), dal noto romanzo di Voinič — d'ambiente italiano — in cui la vena melodica di Šostakovič ha modo di espandersi ancora una volta, e *Pervij Ešelon* (t.l.: Il primo scaglione, 1956, di Kalatozov), il primo film dedicato al problema dei giovani che prestano la loro opera nelle « terre vergini ».

Il film più importante degli Anni Sessanta è *Gamlet* di Kozincov (1964). In questa partitura si assommano, in certo senso, tutte le principali forme d'ispirazione di Šostakovič, formando una specie di rassegna esemplare di questo musicista, in cui la primigenia formazione d'avanguardia è fianco a fianco con il suo sinfonismo robustamente classico, la sua tendenza al grottesco è vicina alla ricerca puntigliosa, addirittura filologica, dei recuperi popolari. Quasi per dimostrarci che questo musicista — e abbiamo già avuto modo di constatarlo — non è mai schematico, unilaterale, bensì sfaccettato e complesso.

Già subito all'inizio, ad esempio — ancora sotto i titoli di testa — il severo lamento dei fiati che ha la funzione di un recitativo introduttivo è solcato, a tempi irregolari, da strappi metallici e dissonanti, in un preciso effetto di interpretazione moderna inserita in una base tradizionale, che è in realtà l'interpretazione di Kozincov della tragedia scespiriana. Più avanti la « musica di corte », dal sapore « quasi » realistico (spesso tale musica, descrittiva della reggia e dei suoi abitanti, è chiaramente e volutamente anacronistica, con motivi per cembalo e per archi di « danze al castello » di vero « stile galante ») si sviluppa ben presto in maniera autonoma secondo una ricostruzione tutta moderna degli spunti antichi.

Altre volte non c'è più nemmeno il camuffamento iniziale, come nel singolare brano sul primo monologo di Amleto, brano che a contrasto con i singulti rabbiosi del principe è costituito da un leggiadro impasto di strumentini e fiati, assai brillante nella sua alacrità, specialmente intenso sulla frase: « Fragilità, il tuo nome è donna... ». Par di sentire, in questa pagina, un omaggio a Prokof'ev. Questo tipo di musica — arieggiante certo eccentrismo « occidentale » — è presente anche in altri momenti, come nella sequenza della recita dei comici, retta da un bellissimo movimento, incalzante, pieno di colore e di ritmo, su una stimolante trama d'accompagnamento di ritmo veloce.

Altrove la partitura si ispira sistematicamente alla musica dell'Inghilterra elisabettiana, giungendo ad impostare il tema che accompagna l'apparizione dello spettro su un salmo del XVI secolo e ad ospitare integralmente per la pazzia di Ofelia la vecchia canzone tradizionalmente usata nelle rappresentazioni inglesi del-

l'« Amleto », quella stessa che aveva inserito in partitura anche William Walton, il musicista dell'*Hamlet* di Laurence Olivier. L'esempio di Walton — la sua fatica costituisce un precedente illustre, da cui è difficile prescindere — è seguito da Šostakovič anche per quanto riguarda il contrappunto fra la dotta ricostruzione della musica dell'epoca e gli interventi autonomi del vero e proprio commento all'azione, di sapore schiettamente moderno, come abbiamo visto. Anche se Walton era forse più duttile nel sovrapporre, per una più efficacie sottolineatura psicologica, le due dimensioni musicali (basta ricordare la bellissima sequenza della recita degli attori alla reggia di Re Claudio, retta realisticamente della musica di scena e, funzionalmente, da una musica orchestrale nervosissima, piena di tensione), Šostakovič allarga questo contrappunto a soluzioni indipendenti e spregiudicate, molto personali.

Diciamo ad esempio dell'uso straordinario di un timbro solo come quello del clarinetto, che domina il monologo « Essere o non essere » (contrappuntato, appunto, da un altro monologo, quello del clarino usato nelle note basse, con pause di silenzio — in cui si sente solo la voce — e con interventi sommessi dall'orchestra, paurosa, sospesa, dove il timbro principale è sempre quello dello strumento citato) e che sigla anche la sequenza dell'imbarco per l'Inghilterra, dandole un carattere di solenne melanconia. Tutto personale anche l'uso della citata canzone di Ofelia, isolata — senza accompagnamento — fra un ampio e puro movimento che si alza su una trama oscura e sinuosa degli archi e un assolo di violino che ripete il motivo della canzone ed è continuato da un effetto di « carillon » assai fresco, estremamente candido, segnato da rintocchi di campane.

Disposta a grandi pagine — con la tecnica, si direbbe, dell'affresco — la partitura di Šostakovič ha in sostanza un andamento solenne, eppure pieno di scatti in sottolineature energiche e vibranti, in carattere con un Amleto d'azione com'è quello di Kozincov. Un eccellente esempio, tutto sommato, di accordo musica-immagine su un piano « colto », una prova dei resultati che si possono ottenere quando la collaborazione regista-musicista non è una frase fatta (e l'intesa di Šostakovič con Konzicov è particolarmente felice in quanto per tutti i suoi film, con una o due eccezioni, questo regista ha fatto ricorso al musicista che ci occupa).

Gli ultimi veterani

Coetaneo di Šostakovič è Andrej Melitonovič Balančivadse, figlio di un allievo di Rimski Korsakov e fratello di quel George Balanchine (il cui vero nome è infatti Georgij Balančivadse) che è reputato il fondatore del balletto americano moderno.

Il nostro musicista nasce a Pietroburgo nel 1906 (ma il nome lo denuncia come appartenente a famiglia georgiana, ed infatti è uno dei rappresentanti della scuola musicale della Georgia), studia a Tiflis, dove poi insegna, e a Leningrado. Direttore d'orchestra oltre che compositore (di opere, balletti, sinfonie e concerti: uno dei concerti, il « Terzo » per pianoforte e orchestra, è destinato ai ragazzi) è direttore dell'Orchestra Sinfonica della Georgia. Prima della guerra musica alcuni film del conterraneo Čaureli, e dopo il conflitto la sua fatica più rilevante è il commento musicale della più nota e discussa pellicola del citato regista, *Kljatva* (Il giuramento, 1946). Un film spartiacque in quanto rappresenta la posizione più acuta del cinema sovietico, e non soltanto del cinema, come strumento ed espressione dell'ideologia di partito, o meglio di quell'ala estrema di tale ideologia che coltivava misticamente il « culto della personalità »: ma la musica sembra non abbia lasciato tracce nella memoria di alcuno. E noi non siamo del parere che la miglior musica per film è quella che non si avverte, poiché per quanto faccia corpo con le imma-

gini, una musica veramente buona, veramente creativa, non si può fare a meno di notarla per quel che vale.

Altri film musicati da Belančivadze: *Sono discesi dalle montagne* (1955, del georgiano N. Saničvili), racconto edificante sui segreti gelosamente custoditi dagli artigiani degli Urali circa la fusione dei metalli, e alcune commedie paesane. Questo compositore è stato Premio Stalin nel 1944 e nel 1946.

Del 1907 sono quattro figure minori, almeno nei loro riflessi con il cinema: Dmitri Livovič Klebanov, Talib Sadikov, Vassili Bavlovic Solov'ev-Sedoj e Antonio Emmanuelovič Spadavecchia. Quest'ultimo, come si arguisce dal nome — anche se qualcuno, in URSS, scrive « Spadavekia » — è di origine italiana. Il nonno, come informa il Gibelli nel libro citato, fu un marinaio di Palermo che, dopo aver combattuto con Garibaldi,

> « sbarcò un giorno in un porto del Mar Nero, conobbe una bella russa e la sposò. »

Anche Antonio, il nipote, frequenta il mare come marinaio prima di dedicarsi alla musica. In questa sua attività egli sfrutta la sua origine largheggiando con i riferimenti italiani e dando anzi a tutta la sua ispirazione uno stampo tipicamente italico, specialmente in un largo melodismo che va dalle cadenze popolari della canzone napoletana all'operismo raffinato di Puccini. Compone balletti, commedie musicali, liriche, opere (fra cui una « Locandiera », da Goldoni, e una versione di « Il tàfano », romanzo d'ambiente italiano).

Fra le fatiche cinematografiche ricordiamo *La favola di Cenerentola* (1947, di W. Kočevarova e M. Shapiro) e *Smeli Ljudi* (t.l.: Uomini coraggiosi, 1950, di K. Judin): quest'ultimo una specie di western guerresco in cui un fantino sfrutta la sua professione per battere, a cavallo, i tedeschi invasori e per aiutare i partigiani. Spadavecchia vi canta distesamente ma piuttosto schematicamente l'amore dell'aria libera, i paesaggi, la gioia delle cavalcate, la giovinezza.

Solov'ev-Sedoj, nato a San Pietroburgo e diplomato al Conservatorio di Leningrado, è popolarissimo in Russia per le sue canzoni e per le sue operette, benché abbia composto anche un balletto, concerti, « suites », musica da camera e — fra gli ultimi lavori — un « Poema del Nord » in gloria delle regioni settentrionali dell'URSS e della natura in generale.

> « Il periodo più felice della sua produzione — riferisce il Gibelli — coincide con quello della guerra, quando maggiormente era sentita la necessità di canzoni che sostennero il morale dei soldati impegnati nella lotta contro gli invasori della loro terra. Innumerevoli le pagine create dal compositore quasi tutte sui temi più sentiti: famiglia, patria, amore, amicizia. »

Molto note anche le sue operette, fra cui una — « Stelle olimpioniche » — ambientata a Napoli, con gare olimpioniche di vela combattute per il primo posto da italiani, russi e americani e un « cattivo » di nome Fellini.

Anche per il cinema Solov'ev-Sedoj è attivo in un repertorio « distensivo »: ricordiamo *Il primo guanto* (1947, di A. Frolov), commedia musicale d'ambiente sportivo recitata da noti interpreti del teatro d'operetta; un'altra commedia, *Buongiorno*; e diversi disegni animati. *Nei giorni delle Spartachiadi* è invece un lungometraggio documentario sulle Olimpiadi dei paesi d'oltre cortina: la canzone « Serate sulla Moscova » che fa da leit-motiv diventa ufficiosamente l'inno del « Sesto Festival universale della gioventù ».

Solov'ev-Sedoj è molto ligio alle direttive del partito. In occasione del citato ultimo congresso dei compositori sovietici (dicembre 1968) promette pubblicamente di dedicare il suo estro creativo soltanto a Lenin in occasione del centenario della nascita che cade il 10 aprile 1970. Egli invita inoltre tutti i partecipanti

> « a creare nuove opere, rapsodie, sinfonie, cantate, canzoni, concerti e balletti consacrati ai vari momenti della vita di Lenin, ai lunghi anni della sua direzione del partito e alle sue opere politiche. »

Anche Sadikov, come Solov'ev-Sedoj, nasce in una famiglia operaia, ma mentre il musicista già citato è russo metropolitano, Sadikov è originario dell'Usbekistan e, dopo aver studiato all'Istituto musicale di Samarcanda, diventa un cospicuo rappresentante della scuola nazionale usbeca. Profondo conoscitore del patrimonio folcloristico di quella repubblica, compone opere, operette, « suites » basate sullo sfruttamento, diretto o mediato, di tale « corpus » musicale. Nel 1933 è nominato direttore del Teatro Statale dell'Opera Usbeca intitolato ad Ališer Navoj, il già ricordato « Leonardo da Vinci dell'Usbekistan » e proprio una pellicola dedicata a questo personaggio (*Ališer Navoj*, 1947, di K. Jarmatov) è il primo film musicato da Sadikov nel dopoguerra (in collaborazione con Glier). Altro titolo di questo compositore è il lungometraggio documentario *Usbekistan sovietico*.

Ucraino è Klebanov, autore di opere (fra cui una intitolata perentoriamente « Comunista » e una destinata ai bambini) e di balletti, oltre che insegnante al conservatorio di Karkov. Lavora saltuariamente per il cinema. Ricordiamo *Podvig Razvedčika* (t.l.: L'impresa dell'esploratore, noto anche col titolo L'atto eroico rimarrà sconosciuto, 1947, di B. Barnet), un film d'avventure belliche musicato insieme a O. Sandler.

Di non grande importanza sono, per concludere con i « veterani », Boris Andreevič Mokroussov e Adolf Petrovič Skulte, ambedue occasionalmente dediti al cinema di consumo. Il primo, nato nel 1909 a Mosca, è per un certo periodo il più popolare compositore di canzoni insieme a Solov'ev-Sedoj. Buona parte della sua carriera la dedica alla composizione e susseguenti rifacimenti dell'opera «Čapaev» basata sulla vita del famoso eroe della guerra civile. Fra i suoi film si ricordano il lungometraggio *Lungo il Volga* (1948) — la canzone « Volga » scritta per il film è poi entrata nel repertorio popolare — e *Primavera in Via Zarecnaia* (1956) dei debuttanti F. Mironer e M. Chutsev, storia dell'amore fra un fonditore e la giovane maestra del corso serale che questi frequenta.

Skulte, pure del 1909, è nato a Kiev da famiglia lettone ed è autore di quadri sinfonici, cantate, balletti. Si ricorda di lui la cantata « Abbiamo un solo partito », in celebrazione del XXII Congresso del PCUS, ma più che altro le sue fatiche sono ispirate dal folclore e dalla cultura della Lettonia. Alcune composizioni sono basate su lavori del poeta lèttone Janis Rainis, pseudonimo di Janis Pliecksian, morto nel 1929. Una biografia di questo poeta è appunto *Rainis* (1949, di J. Raizman), film musicato da Skulte.

Nikolaj Krjukov: cerniera tra trionfalismo e disgelo

Un musicista importante e significativo per la continuità della sua attività, che parte dagli albori del sonoro e arriva fino a questi anni, fa da cerniera tra i musicisti « veterani » e quelli che potremmo chiamare « anziani » o « maturi ». Significativo perché in lui possiamo vedere compendiata l'essenza del musicista cinematografico sovietico, ancorato da una parte ad una solida tradizione sia in campo

musicale che in quello culturale in senso lato — come spirito e come sentimenti — e dall'altro disposto ad accompagnare tutte le evoluzioni che la cultura sovietica presenta nel corso della sua storia, stalinismo, zdanovismo, neo-romanticismo, disgelo e contro-disgelo compresi. Diciamo di Nikolaj Nikolaevič Krjukov (da non confondere con l'omonimo attore Nikolaj Afanasevič Krjukov), autore dell'edizione sonora di due classici del muto, *Bronenosec Potëmkin* e *Potomok Čingis-Chana* (Tempeste sull'Asia; noto anche come: L'erede di Gengis-Khan), come di film tra i più aurorali del nuovo corso: *Sorok pervyi* (Il quarantunesimo, 1957), per esempio.

Krjukov nasce a Mosca nel 1908 (è fratello di Vladimir Krjukov, compositore e direttore dell'Orchestra Filarmonica di Mosca), studia nella capitale con Vasilenko e altri maestri, compone due sinfonie, « suites », quartetti, lavori per cori e liriche. È anche critico musicale. Ma la sua attività preminente è indubbiamente quella di compositore di musica per film: siamo di fronte ad un altro di quei pochissimi casi (e con lui la serie è già chiusa) di musicisti russi che si avvicinano al concetto occidentale di « musicista specializzato ».

L'esperienza cinematografica di Krjukov è vastissima (musica qualcosa come una sessantina di film) e dura dagli inizi del sonoro: il suo debutto è costituito da un film di Maceret (*Le opere e gli uomini*, 1932) per il quale ha a fianco Šebalin e Germanov. Un gruppo fisso di registi (Pudovkin, Stolper, Pyr'ev, Dzigan, Vasil'ev) fa ricorso a lui in modo abbastanza sistematico, ed i risultati sono basati su un mestiere che si irrobustisce sempre più e matura in una direzione dove dominano la vena felice e il virtuosismo coloristico, anche se talvolta non manca il risvolto negativo di tale padronanza della materia, cioè la facilità e il luccichio fine a se stesso degli effetti. Il resultato più noto di questo primo periodo, felicissimo nell'uso epico delle canzoni rivoluzionarie, è *My iz Kronštadta* (Noi di Kronstadt, 1936, di Dzigan).

Il dopoguerra si apre con *Bez Vini Vinovatije* (t.l.: Colpevoli senza colpa, 1945, di V. Petrov), riduzione di una commedia di Ostrovskij: è un esempio del Krjukov ricostruttore d'atmosfera ottocentesca, dalla vena aristocratica e contenuta. Appartengono a questo filone *Poprigunja* (t.l.: La cicala, 1955, di S. Samsonov), *Nastasia Filippovna* e *Aglaja* (insieme formano le due parti di *Idiot* [t.l.: L'Idiota, 1958] di Pyr'ev).

Il primo è il film di un debuttante dotato che si inserisce con moderna lucidità di giudizio nel filone letterario del cinema sovietico: la vicenda cecoviana della giovane donna dalle futili aspirazioni che troppo tardi si accorge del livello morale del suo compagno è rivestita da Krjukov di note molto morbide, di una melanconica cantabilità continuamente trattenuta, in un uso prevalente dei tempi moderati e di uno strumentale ridotto. Il concetto di romanticismo viene insomma nobilitato nel suo senso intimo e non negli sfruttamenti effettistici della « musicalità romantica » da salotto, come invece si verificherà in altre fatiche di questo musicista.

In alcuni momenti chiave la musica ha anzi una funzione creativa primaria: è quando Dynov, il marito della piccola Bovary russa, rientra a casa per annunziare felice alla moglie di essersi addottorato e questo piacere gli è impedito dall'esecuzione di un duo per pianoforte e violoncello dagli accenti languidi, che assorbe la svenevole attenzione di lei e dei suoi amici. « È la musica — scrive Luigi Pestalozza in « Cinema Nuovo » n. 85 — che fa subire a Dynov l'inconciliabilità, la chiusura dei caratteri umani, del proprio mondo con quello della moglie, che lo fa rientrare nel proprio « ruolo », ossia nell'accettazione, nel silenzio, insomma nel carattere cecoviano. Qui dunque la musica è protagonista, diviene la struttura stessa del rapporto drammatico ».

I due film tratti da « L'idiota » di Dostoevskij hanno a loro volta un commento

in cui i sentimenti e le passioni vengono espressi con misura e con particolare at tenzione alle psicologie dei personaggi più che ai fatti vistosi, ma anche con un certo grigio accademismo.

A metà — diciamo così — fra questo tipo di commento e quelli « eroici », imparentati con il dinamicissimo squillare di *Noi di Kronstadt,* stanno le colonne sonore dei film biografici. Nel 1947 Pudovkin, che già lo aveva utilizzato prima della guerra, affida a Krjukov il commento di *Admiral Nachimov* (t.l.: L'ammiraglio Nakimov), in cui il discorso logico e dimostrativo del regista sul fondatore della flotta russa costringe il musicista ad un discorso rassugato intorno a pochi nuclei narrativi (come la battaglia navale di Sinope contro i turchi, nonché la descrizione della vita di corte, che in origine, prima dei rifacimenti imposti dall'alto, occupava nell'economia del film più ampio spazio).

Spesso sono semplici ed icastici effetti sonori ad avere la meglio: nella sequenza della morte, ad esempio, al momento più drammatico la musica cessa e si ode soltanto il battito del cuore di Nachimov, che si affievolisce man mano e cessa del tutto, lasciando un lungo greve silenzio, al momento del trapasso.

Anche *Miklukha Maklay* (1948, di M. Rasumny) è un film biografico (su un antropologo che dimostrò l'infondatezza scientifica della teoria secondo la quale le razze umane sono sostanzialmente differenti). Anche *Povest' o Nastojaščem čeloveke* (t.l.: Storia di un uomo vero, 1948, di Stolper) è sostanzialmente un film biografico, in quanto racconta episodi veramente accaduti ad un eroe dell'ultima guerra, l'aviatore Meresev, che benché abbattuto dai tedeschi e con le gambe amputate continuò a combattere; ma qui gioca molto l'elemento epico, al quale Krjukov è molto sensibile.

Appartengono al Krjukov delle canzoni di guerra, delle fanfare e degli interventi tutti pulsanti di esaltazione combattiva film come *Bronenosec Varjag* (t.l.: L'incrociatore Varjag, 1947, di Ejsymont), storia del tentativo della nave da battaglia di cui al titolo di sfuggire all'accerchiamento giapponese, alla vigilia della guerra russo-nipponica del 1905; *Prolog* (t.l.: Prologo, noto anche come Rivolta a S. Pietroburgo, 1957, di Dzigan), storia della « domenica di sangue » di Leningrado (9 gennaio 1905), con appassionate perorazioni corali negli episodi di folla e uso di materiale popolare; *Ognennye Vërsty* (t.l.: Verste di fuoco, noto anche come Distanze infuocate, 1957, di Samsonov), un film avventuroso su un gruppo di combattenti rossi fra i quali si annida una spia, durante la guerra civile.

Assai rappresentativa di questo filone, e dei suoi eccessi, è la colonna sonora di *Geroi Šipki* (t.l.: Gli eroi di Scipka, 1955, di S. Vasil'ev), storia della liberazione del popolo bulgaro, con l'aiuto dei russi, dal dominio turco. Questa partitura punta alla monumentalità, tutta sonante e magniloquente com'è (alla maniera hollywoodiana), specie nelle sequenze delle battaglie, rette da brani inutilmente prolissi e nell'apoteosi finale.

Però sono presenti anche pagine sommesse (la sera dopo il combattimento, la ricerca dei feriti, l'idillio fra un cosacco e una ragazza bulgara) e pagine d'ispirazione popolare, fra cui l'elaborazione di materiale folcloristico bulgaro. Un soldato russo, nel film, rileva anzi la somiglianza fra le canzoni popolari bulgare e quelle russe, al che un commilitone risponde: « Per forza, anche loro hanno secoli di dominazione straniera alle spalle ».

Il virtuosismo di Krjukov si manifesta, anche qui, in un brano brillantissimo che descrive la traversata dei Balcani d'inverno da parte delle truppe alleate; non mancano divertenti onomatopee come quando i soldati, per abbreviare il percorso, scivolano sulla neve.

Al Krjukov « folcloristico » appartiene uno dei film che maggiormente fanno ricordare il suo nome, *Skazanie o zemle sibirskoj* (La leggenda della terra siberiana, 1948, di Pyr'ev). Si tratta di una commedia alquanto ambiziosa che sviluppa in maniera ottimistica uno spunto drammatico, quello della difficoltà di inserirsi nella vita civile dei reduci che in guerra hanno riportato mutilazioni: il personaggio principale è un pianista che ha perso l'uso delle mani e che grazie all'aiuto degli abitanti la sua terra natale, che — come per il regista del film — è la Siberia, invece di disperarsi si dedica alla composizione, donando gioiose melodie ai suoi connazionali. Il finale del film vede appunto il protagonista trionfare con l'esecuzione di una sua cantata per soli, coro e orchestra, « La leggenda della terra siberiana », composta in nome suo da Krjukov, il quale poi l'ha staccata dal film e fatta circolare con successo nelle sale da concerto. Di tipo abbondantemente romantico, questa cantata è più ispirata a Ciaikovskij che al patrimonio etnico dei siberiani (potrebbe essere firmata dopotutto da un Richard Addinsell o da un Max Steiner): ma altrove nel film i recuperi etnici sono più evidenti, ed è lì che la colonna sonora acquista la sua vera funzione espressiva ai fini del racconto.

Diciamo delle pagine descrittive che si accompagnano alle visioni del paesaggio immerso nella luce, alle scene paesane di danza e di festa (come nella sequenza del matrimonio), e specialmente di quella in cui il reduce, nel tornare a casa dopo essere stato dimesso dall'ospedale, naviga il fiume su una grande chiatta e qui, ascoltando la fisarmonica e i cori dei contadini siberiani suoi compagni di viaggio, comprende come l'anima delle sue genti possa insegnargli a superare la sua disgrazia e a diventare la voce delle loro emozioni e dei loro sentimenti.

Un posto a sé hanno le due fatiche che, nel 1949 e nel 1950 rispettivamente, Krjukov compie rivestendo di note due classici del muto: *Potomok Čingis-Chana* (Tempeste sull'Asia, 1929, di Pudovkin) e *Bronenosec Potëmkin* (La corazzata Potemkin, 1925, di Ejzenštejn). La prima sonorizzazione, che lo stesso Pudovkin approva, ha la continuità di un commento moderno ed è basata su un sinfonismo ricco di colore e di cantabilità (come nel respiro epico del movimento sulla cavalcata dei mongoli), ma è più interessante la raggiunta fusione della musica con gesti, atteggiamenti e singoli momenti rappresentati nell'immagine.

Più « arcaica », e più bella, la sonorizzazione del *Potëmkin,* compiuta quando Ejzenštejn era già morto da due anni. Si noti che la musica composta da Edmund Meisel, per la presentazione europea del film, era tutt'altro che mediocre; ma Krjukov supera la fatica del musicista tedesco con un commento vibrante e commosso che segue i diversi momenti della vicenda in altrettante sequenze musicali — quasi « pezzi chiusi » di tipo concertistico — capaci di suscitare autentica emozione.

Qui è la più genuina ispirazione epica di questo musicista, dove il grandioso tema che accompagna la rivolta dei marinai — sommerso dagli « Urrà! » del finale, unico elemento « parlato » della pellicola — sembra venir fuori direttamente dall'ispirazione del regista, dove cioè l'adesione ai grandi sentimenti è piena e convinta, e non cade nella retorica dei grandi gesti. E sempre la fusione fra le immagini e la musica è la prima preoccupazione del compositore: esempi particolarmente felici sono il movimento corale nell'omaggio della popolazione di Odessa al marinaio ucciso, che sale solenne verso il cielo e si distende aumentando d'intensità in un « largo » poderoso; il crescendo implacabile, su un ritmo dallo schema meccanico e inesorabilmente motorio, sulla avanzata dei cosacchi giù per la scalinata di Odessa; il lungo « pedale » sospeso sull'attesa della nave

e poi lo scatto di tutta l'orchestra in un robustissimo « ostinato » quando la nave si mette in moto e si prepara al combattimento.

Nel 1950 Krjukov presta anche la sua collaborazione a Vera Stroeva per la scelta e l'ordinamento delle musiche presenti nel film musicale *Bolšoj Koncert* (noto come Gran concerto). Ignoriamo la portata delle successive fatiche di questo compositore, cioè delle sue colonne sonore per i film *Deleko ot Moskvyj* (t.l.: Lontano da Mosca, 1951, di Stolper), dedicato alla industrializzazione e teso a mettere in guardia dal pericolo che la tecnica possa ridurre i lavoratori a puri automi; *Jambul* (1953, di Dzigan), biografia dell'omonimo poeta cosacco, un uomo senza istruzione che pure ha saputo esprimere magistralmente il sentimento popolare; *Doroga* (t.l.: La strada, 1955, di Stolper); *Nepovtorimaia Vesna* (t.l.: L'irripetibile primavera, 1957, di Stolper); e per altri.

Ma veniamo alla fase krjukoviana del « disgelo ». Non diremmo che il nostro solido musicista abbia portato un tributo sostanziale, nella sua sfera d'attività, al tentativo di rompere i vecchi schemi, portato avanti dai cineasti sovietici « sciolti dal giuramento », anche se la colonna sonora di uno dei primi film del « nuovo corso » — *Sorok pervyj* (Il quarantunesimo, 1957), di G. Čuchraj — porta la sua firma. Il fatto è che in *Il quarantunesimo* l'ispirazione folcloristica e « naturistica » di Krjukov, nel cantare il mare il sole e i vasti orizzonti, rientrando nella mitologia russa della natura, si corrompe nell'eccesso di colore e di sentimento: un commento tutto sopra le righe, tutto incalzante, panico, troppo presente.

Qui Krjukov è piuttosto vicino a quella che è la cifra costante di un nostro compositore, Lavagnino (addirittura negli espedienti di linguaggio, come nell'uso trasfigurante dei vocalizzi femminili). Per cui l'impostazione anti-eroica di Čuchraj veniva ad essere tradita dalla accesa chiave ultra-romantica del musicista, che arriva ad essere — in contraddizione con le intenzioni del regista — propriamente « eroica ».

Non diversa la musica di *Neotpravlennoe pis'mo* (La lettera non spedita, 1960, di M. Kalatozov). Qui Krjukov, perfetto conoscitore di tutti i segreti della cucina, si è buttato sulle immagini sostituendo alla povertà d'intreccio e di definizione umana dei personaggi un'atmosfera di spinto lirismo. Tutta coloriture e iridescenze, la partitura riesce, se non ad elevare il significato del film, ad incorniciare la forma in un gioco di alto virtuosismo, in gara con l'apporto dell'operatore, che qualcuno ha definito il vero autore del film.

Non mancano, comunque, i buoni momenti: come quando la pioggia spegne l'incendio della foresta, accompagnata da un severo e contenuto disegno melodico negli archi; come nel vagare dei due superstiti alla vana ricerca del fiume, retto da un motivo (il « tema della solitudine ») molto sensibile, composto di una serie di note pausate e ripetute in scala discendente; e, ancora una volta, quando il musicista lascia intelligentemente carta bianca all'icasticità degli effetti sonori. Diciamo dell'acme drammatico raggiunto quando l'ultimo superstite, alla deriva sul fiume allo stremo delle forze, sussurra un richiamo disperato con la voce arrochita dagli stenti (« Ehi! Ehi gente! ») e nella sua immaginazione l'eco glielo restituisce mostruosamente amplificato in un urlo.

●

La seconda parte sarà pubblicata nel prossimo numero. I precedenti saggi della serie « Colonne sonore del dopoguerra » sono apparsi in « Bianco e Nero » 1963, n. 5; 1964, n. 10; 1966, n. 12.

ERNESTO G. LAURA
BORIS KARLOFF, L'INTELLIGENZA IN NERO

Ci informa Dario Zanelli [1], nel suo volume sul *Fellini-Satyricon*, che per il personaggio di Trimalcione, poi assegnato all'oste romano conosciuto come « il Moro », Federico Fellini aveva accarezzato a lungo un solo nome: Boris Karloff. Fu purtroppo il vecchio attore a dover rinunciare perché i medici gli vietarono di muoversi dalla natia Londra dove si era ritirato negli ultimi anni. Non molto tempo dopo, la domenica del 2 febbraio 1969, Karloff moriva. Non si era così realizzato un appuntamento a cui l'interprete di *Frankenstein* aveva in un certo senso diritto, quello con un grandissimo regista che sapesse « recuperare » le qualità splendide di un attore costretto dalla fama e dalle circostanze a legarsi a prodotti commerciali spesso scadenti, certo al di sotto delle sue vere possibilità creative.

Avrebbe potuto, in altre circostanze, Boris Karloff sviluppare una carriera diversa, fuori dei mostri e dei criminali pazzi? Questo è un altro discorso. Lo stesso Fellini, pensando a lui per Trimalcione, e concependo il ricco gaudente in modo un po' diverso dall'originale petroniano, ne avrebbe sottolineato il risvolto tragico, di morte, che avrebbe donato a quel funerale di sé celebrato in anticipo, a banchetto, una luce assai più sinistra di quanto non sembrasse. Ogni attore ha le sue peculiarità e Karloff — il quale pure nei suoi esordi teatrali aveva dimostrato di saper fare di tutto — era senza dubbio tagliato per le figure appunto sinistre, ma in un ventaglio largo, che poté andare dal cupamente tragico all'allusivamente « morbido ». Il cinema, o meglio la Hollywood schematica e chiusa degli anni '30 e '40, preferì invece rinchiuderlo in un « cliché » rigido: e tutta la sua carriera si risolse in una battaglia continua per sottrarsi non già al genere o al personaggio ma allo schema e alla banalità.

In tempi in cui troppi attori credono di essere grandi solo se sanno mostrarsi eclettici, Karloff si studiò di eccellere su una sola corda, quella del « nero », ma donandogli quell'intelligenza e quell'attenzione che altri attori escludono, ritenendo a torto che al genere « nero » basti dedicarsi stralunando gli occhi o chiedendo a un bravo truccatore di fornire loro qualche maschera spaventosa.

Della triade di attori cinematografici che al cinema dell'orrore dovettero la fama — Chaney, Lugosi, Karloff — egli andò più avanti degli altri perché esercitò un più fermo controllo sulla materia e seppe mettere in opera un'opportuna dose di distacco critico. Lon Chaney senior era stato soprattutto un virtuoso

[1] Dario Zanelli (a cura di), « *Fellini Satyricon* di Federico Fellini », Bologna, Cappelli, (collana « Dal soggetto al film », n. 38), 1969.

del trucco, e da attore di buona scuola naturalista aveva portato anche nel regno del fantastico la meticolosità realistica degli effetti propria, da noi, di uno Zacconi (è noto che furono gli sforzi compiuti per mesi per rattrappirsi nelle vesti del Quasimodo di *Nôtre-Dame* a produrgli un male alla pleura da cui non guarì più). Coetaneo più o meno di Fregoli, ne era estato l'equivalente americano, e non a caso proveniva dai palcoscenici di varietà e nel cinema aveva esordito con le comiche. Il suo approccio all'orrore s'era realizzato naturalmente in epoca di Grand Guignol trionfante; e senza togliergli alcun merito va detto che il suo tipo di recitazione era perlopiù risolto nello spavento suscitato dal trucco. (Chaney del resto si lamentava che proprio le complicate maschere facciali gli impedissero di poter « recitare » col volto). Diverso il caso di Bela Lugosi, attore geniale ed intemperante che, dopo il successo di *Dracula,* dominato dagli stupefacenti, finì per immedesimarsi con i suoi personaggi e per sprofondare nei loro terrori, compiendo, anche sul piano delle capacità espressive, una rapida parabola discendente. Karloff, come vedremo, quando non riuscì a imporre film diversi o personaggi più approfonditi, si mosse con l'arma del ridicolo, e prese a rider di se stesso in parodie mordaci, conquistando a poco a poco il dominio di una dimensione espressiva assai difficile come il grottesco nero, quell'umorismo particolare, intinto di macabro, che fu il meglio di Edgar Allan Poe. Ed è su questo traguardo finale che va ricordato agli spettatori di domani.

L'apprendistato teatrale

William Henry Pratt — tale il suo vero nome — nacque, ultimo di sette fratelli e una sorella, il 23 novembre 1887 in un sobborgo di Londra, Dulwich. Il padre, Edward, lavorava nel servizio civile anglo-indiano. L'ambiente di famiglia era quello della buona borghesia vittoriana, fondata su un universo di principii ritenuto incrollabile, sul rispetto delle forme e sull'alta considerazione dei pubblici uffici come massimo di prospettiva personale desiderabile. Uno dei suoi fratelli, divenuto « Sir » John Pratt, fu, per esempio, esperto di questioni cinesi presso il Foreign Office, un altro, giudice a Bombay. Per William, rimasto presto orfano dei genitori e costretto a mantenersi agli studi, la sorte pareva quella del servizio consolare in Cina e in funzione di esso si iscrisse all'Università di Londra (King's College) senza però giungere alla laurea. A questo punto, abbiamo un giovane di ventidue anni (siamo nel 1909) scontento di quel che i maggiori hanno programmato per lui ma indeciso su quel che vorrebbe fare e senza una vocazione precisa. La voglia di tentar comunque la sorte lo porta nel Nuovo Mondo e precisamente nel Canadà, dove comincia a guadagnarsi da vivere lavorando in una fattoria dell'Ontario.

La sua carriera di attore cominciò sulla base di una bugia: rispose infatti ad un annuncio economico che offriva lavoro ad un « caratterista esperto » e si fece assumere da una compagnia di giro che si esibiva a Kamloops, nella Columbia Britannica: la Ray Brandon Players. (Fu in quell'occasione che adottò anche lo pseudonimo con cui divenne famoso, derivandolo dagli antenati russi della madre). Per la cronaca, la prima commedia che, a Kamloops, vide il suo nome in cartellone nel ruolo di « villain » fu « The Devil », versione americana dell'ungherese « Az ördög » di Ferenc Molnar: una novità allora freschissima (del 1907) per una piccola compagnia che « batteva » le scene di provincia.

E' da notare che già quell'esordio lo segnalava per un tipo di parti definito. Intuizione? Caso? Si trattava piuttosto del suo fisico « inquietante », come dice

Noël Simsolo[2]. Un bell'uomo, fine, elegante, col tratto tipico del « gentleman » britannico di razza, assai alto e magro (un metro e ottantatre centimetri al peso-forma di ottantatre chili, mantenuto sino alla morte): insomma, tutto il contrario di quella sorta di « richiamo del brutto » a cui qualcuno poté pensare conoscendolo soltanto sotto le mascherature del mostro di Frankenstein. Ma d'altro lato, a questa prestanza, che poteva sembrar tutto ad una prima impressione distratta, si sommava la forza penetrante e dominatrice dello sguardo di due occhi scuri, intensi, coperti da folte sopracciglia. Quello sguardo — riscontrabile in qualsiasi fotografia anche fuori di scena — mutava del tutto il significato della fisionomia. Era lo sguardo a dare un secondo senso alla lettera di innocenti parole che potesse pronunciare o a rendere inquietante la sua apparizione anche in film ove si mostrasse a volto nudo (si pensi a tutto l'eccellente episodio che lo riguarda in *The Secret Life of Walter Mitty*). E tutto questo con intelligenza, senza abusare di stralunamenti e boccacce ed altro repertorio di effetti « facciali » degli attori del brivido di second'ordine: bastavano in lui un lampo, una variazione d'intensità. In modo secondario, concorrevano poi altri elementi fisici: il collo taurino, solido, le lunghe braccia con mani forti, nodose, il passo lento, preciso.

Con la compagnia canadese rimase circa un anno, finché un ciclone non ne provocò, nel Saskatchewan, lo scioglimento. La sua seconda esperienza ebbe inizio nel 1912 nella formazione di un vecchio attore, Harry St. Clair, il quale usava fermarsi in una « piazza » finché c'era pubblico. Così, Karloff restò con lui, nella sola cittadina di Minot, nel Nord del Dakota, più di un anno (cinquantatre settimane) interpretando ben centosei parti, alcune da protagonista. Nel repertorio, successi collaudati come « Paid to Full », « Charley's Aunt », « East Lynne », « Way Down East », « Bought and Paid For », « Baby Mine », « What Happened to Jones », « Why Smith Left Home ». Fu un'esperienza utile al giovane attore per il clima particolare in cui si svolse, del tutto eccezionale in tempi di mattatorato teatrale. St. Clair considerava tutta la compagnia « in sociale », facendola partecipe di incassi e perdite, affidava — a turno — vari ruoli a tutti ed interpellava il pubblico sulla scelta del repertorio, invitandolo a votare sulle commedie da tenere o da togliere dal cartellone. Karloff lasciò St. Clair per passare ad una compagnia appositamente formatasi per portare in « tournée » nel West, dopo il successo di Chicago, il dramma « The Virginian », primo attore William S. Hart, anch'egli alla vigilia di entrare nel cinema. Scioltasi la formazione nel '17 a Los Angeles, fece brevi esperienze con una piccola compagnia di giro a San Pedro e quindi con la Maude Amber Players di Vallejo, che dovette sciogliersi nel '18 in seguito ad un'epidemia.

Si chiude in tal modo la parte di apprendistato della carriera di Karloff, il quale si trovò nel 1918 a San Francisco, disoccupato. Aveva trent'anni, non pochi per un attore, ed era appena agli inizi, essendosi, sì, affermato a poco a poco nelle compagnie dove aveva lavorato, ma pur sempre ai margini del grande teatro, a contatto solo con i pubblici della provincia. (Ed in un Paese, va aggiunto, dove nemmeno Boston o Chicago, in definitiva, bastano, specie in quegli anni, se non c'è la « consacrazione » di Broadway).

È sintomatico che mentre accettava, per sbarcare il lunario, di fare piccoli

[2] Noël Simsolo, *Boris Karloff 1887-1969*, in « Anthologie du Cinéma », Paris, n. 49, novembre 1969. Dobbiamo a quest'utile libretto molte delle notizie biografiche, controllate anche sulla voce « Karloff » di « Current Biography ».

lavori qualunque, progettasse di ricominciare tutto da capo dedicandosi al « vaudeville »: segno che una certa propensione al comico già serpeggiava e negli anni della maturità fu solo portata a maggior definizione. Con tali propositi, comunque, andò a Los Angeles, dove intanto lo spettacolo su cui aveva contato aveva chiuso i battenti.

A Hollywood: da comparsa a « villain »

Un paio di anni prima, di passaggio per Hollywood, aveva fatto la comparsa nell'unico film interpretato dalla celebre danzatrice russa Anna Pavlova, *The Dumb Girl of Portici* (1916) che Philips Smalley e Lois Weber avevano tratto dall'opera di Auber basata su Masaniello, protagonista maschile Rupert Julian. Karloff ritenne che non gli restava altro da fare che tornare a Hollywood e insistere in quella strada. Vien fuori uno degli elementi caratteristici della sua vicenda, la ostinata cocciutaggine con cui anche in seguito seppe ricominciare daccapo senza arrendersi. Ecco un attore, certo non « arrivato » ma che aveva pur sempre un certo « curriculum » alle spalle in quanto attore, che si metteva con pazienza a prestar la faccia per apparizioni anonime e mal pagate: ad esempio un soldato messicano in un film con Douglas Fairbanks, *His Majesty, the American* (Sua Maestà Douglas, 1919). Ma tale condizione di anonimato non durò per molto, se già nel '20 si faceva apprezzare in *The Deadlier Sex* di Robert Thornby per l'accurata caratterizzazione — dovuta senza dubbio alla conoscenza dei veri tipi umani dell'ambiente rappresentato — di Jules Borney, un « trapper » franco-canadese che dava la caccia al protagonista (Mahlon Hamilton).

Negli anni che seguirono, passo dopo passo, il caratterista Karloff cominciò a spiccare, impegnandosi con la consueta serietà ad impersonare figure e figurine che in fondo gli sceneggiatori avevano proposto assai più alla brava di quanto non risultassero alla fine per merito suo: ancora « trappers » in film sul « grande Nord », (*The Courage of Marge O'Doone*, 1920, *A Woman Conquers*, 1923, *Little Wild Girl*, 1929, *Phantoms of the North*, 1929), banditi (*Cheated Hearts*, 1921, *Flames*, 1926), brutali marinai o pirati (*Forbidden Cargo*, 1925, *Eagle of the Sea*, 1926, *Old Ironsides*, 1926), subdoli orientali (*Without Benefit of Clergy*, 1921, *The Man from Downing Street*, 1922, *Soft Cushions*, 1927, *Two Arabian Nights*, 1927), sadici « apaches » parigini (*Parisian Nights*, 1925), malvagi governatori (*Lady Robin Hood*, 1925), e la lista dei personaggi nefandi, non molto dissimili fra loro, potrebbe continuare. (Si citerà almeno, a titolo di curiosità, il truce selvaggio della foresta impersonato in *Tarzan and the Golden Lion* [Tarzan, re della giungla, 1927] di J. P. MacGowan, con James Pierce, unico punto di contatto con una delle « saghe » più lunghe della storia di Hollywood).

L'incontro con Lionel Barrymore

Autodidatta alla scuola più dura, quella delle compagnie minime, e probabilmente troppo indaffarato a cercar scritture (anche in quegli anni la piccola reputazione di cui cominciava a godere non sembra gli assicurasse lavoro continuativo) per coltivarsi, l'attore mancava di quel complemento indispensabile dell'istinto e della vocazione (e della volontà) che è la frequentazione di un vero Maestro. L'incontro che doveva rivelarsi decisivo per il suo affinamento espressivo avvenne nel 1926 con un membro della cosiddetta « Royal Family of Broadway »: Lionel Barrymore.

Per noi europei, erano anni curiosi, quelli che allora correvano a Hollywood. Se da noi una Eleonora Duse poneva precise condizioni per un'unica, sorvegliatissima e particolarissima prestazione cinematografica, ed in Francia Sarah Bernhardt si serviva del cinema per far conoscere le sue interpretazioni in chiave ridotta, di « digest », in America l'osmosi fra Broadway e Hollywood avveniva senza clima d'eccezionalità, e per film di levatura anche modesta. Un Lionel Barrymore, destinato come i fratelli Ethel e John a rimanere nella storia del teatro del suo Paese, accettava parti di ogni genere e levatura e quando si tratterà di firmare delle regie non troverà di meglio che rivolgersi ai gialli. Il che del resto avveniva anche a Broadway, dove toccava allo spettatore di districarsi fra il robusto realismo delle nuove voci come quella di O'Neill e il ciarpame dei sottoprodotti alla Belasco.

« Svincolato da una tradizione nazionale, libero dai canoni di un rigido insegnamento consacrato dalle scuole o dalle consuetudini, abituato a rivolgersi a spettatori di origini e di lingue diverse, stimolato dalle incertezze e dalle promesse di un ambiente ancora vergine, l'attore americano — quello, ben inteso, delle generazioni fra la seconda metà dell'Ottocento e dei primi del secolo — si è fin dal primo momento sciolto dall'impaccio delle convenzioni e fortunatamente non è riuscito in seguito a ricostituire un nuovo complesso di convenzioni, perché la società nella quale ha agito non gli si è mai presentata in una forma organica e chiusa con una predisposizione al conservatorismo. Tutte le esperienze, che avendo la loro scaturigine ed il loro centro nelle diverse nazioni europee si propagavano anche in America, dopo aver naturalmente già consumato almeno in parte il loro impulso iniziale, nel nuovo continente erano facilmente dominate, assimilate e deformate. Perciò l'attore americano pur seguendo in maniera più o diretta l'evoluzione della scena europea, ha sempre mantenuto intatta una fondamentale spontaneità, una forza quasi primigenia, una possibilità di ricorso ai mezzi più semplici e più immediati di espressione, uno spirito giovanile, non turbato eccessivamente dal peso delle tradizioni »[3].

Le considerazioni di Giovanni Calendoli ci sembrano felici nell'illuminare una certa condizione che, se in tempi più avanzati consentirà senza troppi riguardi per il passato l'avvio di esperienze rivoluzionarie, poté servire a quell'epoca per guardare con relativa indifferenza alla qualità estetica, non avendo da render conto a nessun « illustre antenato » e badando forse invece troppo (in ogni caso molto) al rapporto col pubblico, e un pubblico, si badi, anch'esso senza ancoraggi, che non era obbligato a conoscere Molière e di certo ignorava Goldoni. Lo stesso discorso vale nei confronti del cinema, considerato nei primi decenni del secolo dall'illustre teatrante d'Europa un modo di far denaro migliore che non la scena oppure uno svago momentaneo o una cassa di risonanza per le proprie « tournées » teatrali, laddove per l'attore americano il cinema (e domani la radio — anni '30 — e poi — anni '50 — la televisione) non è che uno strumento in più per raggiungere la meta: il pubblico. « I tre Barrymore », è ancora Calendoli ad osservarlo, « appartenenti alla generazione aurea della dinastia sono un tipico frutto della civiltà americana dello spettacolo: le loro qualità espressive rispondono in egual misura alle esigenze del teatro e del cinema e la loro stessa notorietà si riversa continuamente dal teatro al cinema con un giuoco di rifrazione continuo »[4].

●

[3] Giovanni Calendoli, « L'attore. Storia di un'arte », Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959.
[4] G. Calendoli, cit.

L'incontro fra Boris Karloff e Lionel Barrymore (1878-1954) ebbe luogo sul « set » di un film di James Young, *The Bells* (1926). Young fu un esempio abbastanza indicativo di quanto si è detto sopra: come attore, si era specializzato sulle scene in Shakespeare, mentre come regista di cinema, nella sua abbondante carriera, fece di tutto, il buono, il meno buono, il pessimo, all'insegna di una serietà professionale che non si spinse oltre la confezione ben fatta del film d'artigiano. Young aveva aiutato Karloff ad emergere, affidandogli caratterizzazioni via via più importanti ed offrendogli anche la prima parte « simpatica », quella di un Imano, in *Omar, the Tentmaker* (1922). *The Bells* non costituì soltanto per Karloff un primo autorevole trampolino con una parte consistente di antagonista: fu anche il primo film « nero », di quel genere, cioè, che l'attore avrebbe addirittura simbolizzato negli anni a venire. Si trattava del dramma con cui uno dei più illustri attori inglesi dell'Ottocento, Sir Henry Irving (1838-1905), aveva risollevato nel 1871 le pericolanti sorti del Lyceum Theatre di Londra, alla cui condirezione era stato chiamato. Adattamento del « Juif polonais » di Erkmann-Chatrian, possedeva tutti i requisiti del « potente » successo popolare, nel far seguire sul palcoscenico la tragica sorte di un uomo spinto al delitto in stato di incoscienza da un sinistro mesmerista. « Pezzo forte » di molti mattatori, si riallacciava alla tradizione incubica del « Black Novel », integrata da più o meno opportuni allettamenti spettacolari. Lionel Barrymore fu nel film la sciagurata vittima e Karloff il suo ipnotizzatore. I due interpreti divennero amici e Barrymore, senza parere, cominciò ad attendere al « perfezionamento » della tecnica espressiva dell'attore inglese curandosi, come ebbe a dichiarare lo stesso Karloff, perfino della truccatura del compagno, truccatura che lo persuase a rendere meno esteriormente effettistica, indirizzandola ad una certa stilizzazione.

La discrezione dei modi, la mancanza di arrivismo ed anche la piacevole cultura fruttavano intanto a Karloff parecchie amicizie importanti nel mondo del « grande » teatro, ed egli poté permettersi di allontanarsi da Hollywood un paio di volte per sostenere quelle che erano ormai le sue caratterizzazioni per antonomasia, non più in compagnie minime o in formazioni di giro destinate alla provincia, bensì a San Francisco e a Los Angeles (ancora « The Virginian », e poi « The Idiot » di Dostoevskij, « Hotel Imperial » e « Kongo »).

Fu Lionel Barrymore a dirigere come regista il primo suo film sonoro, un giallo intitolato *The Unholy Night* (Lo spettro verde, 1929). Nell'occasione, egli si prese particolare cura della recitazione di Karloff, come lo stesso Karloff ebbe a ricordare in una intervista[5]: « In quei giorni, si perdevano parecchie ore a piazzare le luci sul "set" e Lionel impiegava quel tempo per aiutare me e gli altri attori a provare le nostre parti. Egli ci interrompeva qui con una parola, là con il suggerimento di qualche trucco di mestiere. Quando io recitai la mia scena madre — scoprivo il corpo di mia moglie morta — mi accorsi che Lionel aveva saputo analizzare la scena in profondità e mi aveva fornito suggerimenti che avevano valorizzato la mia personale interpretazione. Allorché ebbi terminato, egli esclamò: "Perdinci, astuto, vecchio diavolo che siete! Ora so che cosa sapete fare! Quest'interpretazione era differente da prima come il gesso dal formaggio" ».

[5] Riportata in: Robert C. Roman, *Boris Karloff,* in « Films in Review », New York, n. 7, agosto-settembre 1964.

I primi anni del sonoro: le caratterizzazioni di prestigio

Con l'avvento del sonoro, Boris Karloff vide aprirsi prospettive assai più favorevoli che non per il passato. Gli attori di origine teatrale, quelli che « sapevano parlare » e la cui voce non era sgradevole, diventarono i favoriti. Egli continuò peraltro a barcamenarsi nelle solite caratterizzazioni (fu, ad esempio, il « cattivo » in diversi « western » con Hoot Gibson, Tom Santschi, Wally Wales). Per tentare un'esperienza diversa, nel 1930 tornò al palcoscenico, interpretando al Belasco di Los Angeles un dramma di Martin Flavin, « The Criminal Code ». Pur sostenendovi una parte di secondo piano, Karloff aveva un notevole spicco e fu subito apprezzato anche dalla critica. Il suo personaggio, Galloway, era uno di quei carcerati che per buona condotta ottengono di svolgere mansioni speciali, quasi di comune impiegato, e che si muta inaspettatamente in assassino. Dopo nove settimane di repliche sia a Los Angeles che a San Francisco, la Columbia ne acquistò i diritti per il film omonimo, *The Criminal Code* (Codice criminale, 1931), in funzione di uno dei « divi » di maggior prestigio drammatico, Walter Huston, regista un altro nome di cartello, Howard Hawks. Karloff ripeté sullo schermo [6] il ruolo sostenuto a teatro, imponendosi come uno dei caratteristi di prima categoria del cinema hollywoodiano, tant'è che nel 1931 girò un film dopo l'altro, non dimenticando quel genere comico che non aveva mai trascurato del tutto (*Cracked Nuts* di Eddie Cline, con la coppia Wheeler e Woolsey).

Per giudicare quanto si fosse affinato l'attore malgrado il repertorio abbastanza monotono, basti citare *Five Star Final* (1931) di Mervyn Le Roy, un mediocre film derivato da un dramma di Louis Weitzenkorn che a teatro era sembrato una « vigorosa » opera di denuncia del cinismo e del malcostume del giornalismo scandalistico, ma che sullo schermo, e in mano a un regista solo decoroso come Le Roy, suonò subito falso. Edward G. Robinson, con la grinta abituale, era bravo ma ovvio nel disegno d'un direttore spregiudicato e disposto a tutto pur di fare il « colpo » sensazionale, anche al ricatto e all'imbroglio; Marian Marsh era la vittima su cui piangere. Una recitazione di scuola — e di ottima scuola — consentiva a ciascuno dell'eccellente « cast » di fare del suo « cliché » uno strumento di successo popolare. Ma l'Isopod di Boris Karloff non può essere confinato in uno schema ed è l'unico personaggio che spezza i binari obbligati dell'ovvietà imponendosi per forza propria allo spettatore. Senonché tale forza non gli viene dalla costruzione drammatica dell'autore: è farina del sacco di Karloff. Isopod è un giornalista abilissimo nel carpire il genere di informazioni piccanti o compromettenti che il suo direttore vuole, sa insinuarsi nelle famiglie, catturarne la simpatia e far parlare chiunque; non esita, se occorre, a indossare l'abito talare e a spacciarsi per sacerdote. Il segreto dell'originalità dell'interprete sta nel non farne un turpe individuo in luce cruda, ma di giocare con malignità le corde dell'ambiguo, del morbido, del sinuoso, in virtù di quel colore ironico che comincia a distinguere la sua personalità artistica.

L'« horror film » degli anni '30

Nel 1931 Boris Karloff aveva quarantatre anni, quasi quarantaquattro, un'età

●

[6] Nel film autobiografico (almeno in parte) *Targets* (1968) di Peter Bogdanovich, Karloff assiste alla televisione alla ripresentazione di un suo vecchio film, *The Criminal Code*, appunto, di cui si vede una breve sequenza.

nella quale già si possono tracciare i primi bilanci ed in cui una carriera è sufficientemente delineata. In un'industria che andava rinnovando i suoi quadri, era molto aver superato il « test » della voce dopo l'avvento del parlato. Ma arrivavano nuovi « divi », altri erano ancora in attività, e per lui i confini erano abbastanza delimitati: il bravo caratterista, che gli anglosassoni chiamano molto chiaramente il « supporting actor », cioè l'attore di rincalzo. Invece proprio a quell'età gli accadde di diventare — caso abbastanza unico nelle cronache di Hollywood — un « divo » di fama mondiale. E fu grazie a *Frankenstein*.

L'« horror film » era stato di quando in quando presente nella vicenda del cinema americano, industria sufficientemente articolata da coprire sempre tutti i generi e i filoni possibili. Proprio un *Frankenstein* era stato prodotto nel 1910 dalla Edison. Tuttavia non si era potuto parlare fino allora di un vero e proprio filone, al quale l'industria (qui come non mai bisogna porre l'accento sul dato industriale) avesse dedicato piani precisi, attori e registi adatti, il che accadde invece negli anni '30.

La crisi di Wall Street del '29 infrange troppo bruscamente l'illusione hooveriana della « prosperità all'angolo della strada » in cui si era cullata l'« età del jazz », la beata società borghese degli anni '20. Ora i disoccupati si vedono ovunque, la realtà operaia diventa per la prima volta rilevante all'occhio dell'uomo medio americano. Negli anni che precedono l'avvento di Roosevelt e la nascita della politica del « New Deal », gli smarrimenti, gli incubi e le preoccupazioni degli americani trovano una singolare corrispondenza nel parallelo sviluppo di due filoni, il « gangster film » e l'« horror film »; e non sarà arrischiato scorgervi due facce, la cronachistica e la fantastica, del medesimo mondo spirituale. Due facce che forse non per coincidenza finiranno per unificarsi in una sola, quella di un gangster, il gangster avversario di Tony Camonte in *Scarface*, che diventa poi « il Mostro »: Boris Karloff.

Per parecchio tempo si è considerato, ed anche chi scrive è caduto in questo errore, l'« horror film » statunitense un fenomeno di riporto rispetto all'originalità dell'analogo filone tedesco del decennio precedente. È vero certamente che a spingere la Universal, durante la crisi di assestamento di Hollywood dopo il sonoro, a sperimentare un film « horror » — *Dracula* (1930) di Tod Browning — sia stato il criterio generale seguito dall'industria americana dell'epoca di « fagocitare » gli ingegni europei e con essi anche quei temi, tendenze, filoni, che in Europa avevano saputo tener banco. Logico quindi che si pensasse a rifare *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) di Murnau riannodandosi al medesimo romanzo d'origine, « Dracula », appunto, dell'inglese Bram Stoker, e affidandosi ad un attore, l'ungherese Bela Lugosi, che era stato un allievo in Germania, nel cinema dell'orrore, proprio di Murnau. Sin qui il calcolo produttivo. Ma il successo di *Dracula* fu assai superiore alle previsioni e tale da far ritenere che l'interesse degli spettatori non si esaurisse nel personaggio ma tendesse ad appoggiare un filone. Contemporaneamente, infatti, a teatro riscuoteva un grande successo un (mediocre) dramma di Peggy Webling, « Frankenstein », derivato dal romanzo di Mary Shelley: era andato in scena il 10 febbraio 1930 a Londra, con Henry Hallatt come dottor Frankenstein e Hamilton Deane nel ruolo del Mostro [7]. Si poteva

[7] Quello della Webling non fu il primo adattamento teatrale del romanzo della Shelley: il primo infatti risale al 1823 e si intitolava « Presumption, or the Fate of Frankenstein », autore l'americano Richard Minsley Peake. L'attore che in tale spettacolo, poi portato in « tournée » in Europa (Londra e Parigi) impersonò il Mostro, fu T. P. Cooke, traendone un vivissimo successo personale, tanto da far scrivere alla saggista Elizabeth Nitchie: « It is

dunque verificare se *Dracula* non era un caso sporadico portando sullo schermo, a breve distanza, il *Frankenstein*, con Bela Lugosi in grado di confermarsi « divo » dello spavento. Che non si pensasse ad una grossolana operazione di fabbrica di effettacci macabri o grandguignoleschi bensì ad un film di qualità, è dimostrato dal fatto che per la regia la Universal aveva pensato al francese Robert Florey, fresco dell'interesse suscitato fra gli intellettuali americani ed europei dai suoi film sperimentali di tipo espressionistico e più precisamente « caligaristico »: un « outsider », insomma, anziché il solito praticone hollywoodiano.

Frankenstein: il dramma di un « diverso »

Florey preparò un adattamento che, per sua stessa ammissione, ben poco aveva a che fare con il romanzo d'origine e che, sulla falsariga del dramma della Webling, ritagliava da quello solo una parte ed in fondo la più superficiale. Nelle stesse scenografie, ancora conservate, di *Dracula*, girò quindi due rulli (una ventina di minuti in tutto) a titolo di prova, con Bela Lugosi truccato da Jack Pierce secondo il modello del « Golem » di Wegener, ed in particolare del terzo film del ciclo, *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Bug, l'uomo di argilla, 1920), che era giunto anche negli Stati Uniti col titolo *The Golem*.

Sull'esito dell'esperimento, vi sono due versioni contraddittorie. Secondo la prima, Lugosi avrebbe rifiutato di interpretare il film perché il personaggio era muto ed egli si sentiva diminuito in fase di parlato a presentarsi come se non sapesse pronunciare l'inglese. Spiegazione plausibile: Lugosi, come altri immigrati (vedi il suo connazionale Paul Lukas), non riuscì mai a liberarsi dell'accento e a padroneggiare la lingua del Paese dove si era stabilito; da ciò una sorta di « complesso » che lo portava ad assumere atteggiamenti del genere. Secondo l'altra versione, tuttavia, sarebbe stato Florey a trovare Lugosi insoddisfacente e a protestarlo, cercandosi un altro interprete. A favore di questa seconda versione sta il fatto che quando, molti anni dopo, Lugosi subentrerà a Karloff come Mostro di Frankenstein (nel film *Frankenstein Meets the Wolf Man* [Frankenstein contro l'Uomo Lupo, 1943] di Roy William Neill) accetterà di non parlare e si rivelerà di gran lunga inferiore a Karloff: la differenza fra un manichino ed un attore.

Anche sulla « scoperta » di Karloff le fonti sono contrastanti: secondo la prima, sarebbe stato proprio Lugosi, sia che avesse rifiutato sia che fosse stato scartato, a suggerire il nome del collega; secondo la seconda, peraltro più accreditata, sarebbe stato invece James Whale, dopo altri provini ad altri attori, a far scegliere Boris Karloff, che era già sotto contratto dell'Universal, vedendolo sul « set » mentre interpretava l'ennesimo ruolo di gangster in *Graft* (1931) di Christy Cabanne.

È probabile che i due rulli di saggio non soddisfacessero nemmeno Carl Laemmle jr., il produttore della Universal che aveva in carico il film; e non

doubtful wheter Mr. Boris Karloff, with all the aids which cinematic technique can give him, looks any ghestlier or frightens any more people into fits than did T. P. Cooke ». Secondo una rivista dell'epoca, Cooke si presentava in scena col volto dipinto di verde e giallo, lo sguardo acquoso e spento, i neri capelli scarmigliati e a ciocche, braccia e gambe d'un color livido bluastro e un orribile ghigno cadaverico. Cfr. Gordon Hitchens, *A Breathless Eagerness in the Audience... Historical Notes on Dr. Frankenstein and His Monster*, in « Film Comment », Brookline, Mass. (U.S.A.), vol. 6°, n. 1, spring 1970. In detto articolo è riportata la citazione della Nitchie, tratta dal volume: « Mary Shelley, Author of Frankenstein », New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1953.

soltanto per quanto riguardava Bela Lugosi. Infatti anche Florey fu sostituito alla regia da James Whale. Whale (1896-1957) era, come l'altro, un « outsider », un nome emerso con rapidità in pochi anni dal teatro inglese e da questo rimbalzato a Broadway e da Broadway al cinema. La sua regia del '28, per la London Stage Society di Londra, del « Journey's End » (Il grande viaggio) di Sherriff, la guerra in trincea vista « dall'interno », in chiave psicologica, con Laurence Olivier protagonista, era stata una rivelazione; portata a New York con Colin Clive in luogo di Olivier ed il medesimo « cast » aveva riscosso analogo successo; trasposta sullo schermo (1930), sempre con fortuna, aveva inoltre dimostrato che il regista, a differenza di altri colleghi di teatro, era cosciente che il cinema era « diverso » e aveva saputo reinventare il modulo espressivo del dramma, affidandosi ad un uso personale e fluido della « camera mobile ». Se si aggiunge che subito dopo, con la riduzione cinematografica del dramma di Sherwood *Waterloo Bridge* (La donna che non si deve amare, 1931) con Mae Clarke, aveva dimostrato di saper conciliare i suoi temi (ancora qui il pacifismo) con le debite concessioni al gusto patetico caro ai produttori del tempo, si ha il quadro completo del perché Whale sembrasse il più idoneo, secondo la Universal, a fare del *Frankenstein* un prodotto di qualità che tenesse però d'occhio gli incassi.

Il romanzo di Mary Shelley, la moglie del poeta, risale al 1817 e fu scritto per influenza, in certo modo, di Byron. Questi, a Ginevra, aveva trascorso una serata leggendo agli Shelley, nella casa dei quali era ospite, e a un amico — e letterato —, il dottor Polidori, storie tedesche di spettri. Terminata la lettura, sorse una discussione sulla facilità o meno di scrivere quel tipo di racconti finché Byron suggerì, quasi a titolo di scommessa, che ciascuno dei presenti si provasse a scrivere, in breve tempo, un testo « nero ». Ma Percy B. Shelley finì col rinunciare, Byron si provò in parte e rimase allo stadio del frammento e soltanto Polidori (con « The Vampire ») e la Shelley portarono a termine l'impegno. La Shelley rimane, con quell'unica prova, su un piano superiore rispetto ad una Anna Radclyffe, pur se nel romanzo entrano tanti elementi comuni al « black novel » tradizionale. L'elemento nuovo sta nel personaggio del Mostro. Personaggio, si badi, e non figura, elemento scenografico e decorativo; personaggio con una sua ragion d'essere, un suo arco, una sua dimensione interiore, come non è, tanto per citare un esempio, il conte Dracula di Bram Stoker, che resta soltanto una fantasticheria.

Nel romanzo della Shelley, il Mostro vive un suo dramma, che non è quello degli altri ed è universalizzabile, prova che siamo fuori della mera fantasmagoria gratuita: il dramma di essere « mostro », cioè « diverso » e in ragione di tale « diversità » respinto dal consorzio umano dei « normali », tant'è che ad uccidere è spinto gradualmente dagli altri, quelli che lo respingono a priori perché è « mostro »; e l'unico moto di simpatia in grado di riscattarlo gli viene dall'amicizia di due innocenti, un cieco, che non può *vedere* la sua « diversità » e una bimba, che non può *capirla*, perché non ha la malizia degli adulti. Egli vive perciò una sua esistenza senza, paradossalmente, esser stato destinato ad esistere nel piano della Creazione, e di questo fa carico al dottor Frankenstein, il responsabile, che ha pensato alla gloria scientifica astratta ma non alla funzione sociale della sua scoperta e in particolare al bene della sua creatura. Ecco il tema, la responsabilità della scienza, all'epoca — primo Ottocento — nella sua fase più illuministicamente fiduciosa di produrre automaticamente il bene col proprio progredire. (Il « Living Theatre » ha realizzato una stupenda edizione scenica del « Frankenstein », basandosi proprio sull'« umanità » del Mostro e sulla responsabilità della scienza: un tema, in tempo di armi nucleari, non diminuito di attualità).

La sceneggiatura di Florey e John L. Balderston, nel rimaneggiare, peggio-

randolo, il materiale offerto dalla Shelley, cominciò coll'introdurre una circostanza orrifica abbastanza gratuita: il cervello di un criminale per sbaglio viene trapiantato nel corpo del futuro Mostro. In tal modo si volevano giustificare i suoi delitti, togliendogli la vera dimensione « umana » e facendone una sorta di « robot » assassino: tale infatti diverrà in molti film successivi del ciclo. Per fortuna, sarà Boris Karloff a ristabilire l'equilibrio, scontrandosi fin dall'inizio con il regista e il produttore per « umanizzare » la creatura e restituirle l'angoscia e il tipo di rapporto con gli altri voluto dall'autrice: non a caso la scena dell'incontro sul lago con la bambina rimarrà una delle più belle del film. Altro inconveniente dell'adattamento Florey-Balderston è nel finale: il dottor Frankenstein si salva, dopo aver tentato di distruggere il Mostro, e questi viene ucciso dal fuoco appiccato dai contadini al mulino. Al contrario, nel romanzo il dottor Frankenstein non riesce a liberarsi dall'incubo di ciò che ha fatto creando il Mostro e si spinge in lande sempre più desolate dove poter dimenticare ogni cosa: ma l'ultima immagine della Shelley evoca il Mostro arrivato non si sa da dove, fra i ghiacci polari, a rincorrere il suo creatore e a rinfacciargli la propria messa al mondo. Una conclusione suggestiva e potente, nel pieno dell'impeto romantico in cui il « black novel » della Shelley era sorto e ben superiore al banale incendio del mulino e al finale moralistico (dopo tutto, il Mostro, il « diverso », ha torto e va ucciso) del film.

Se, malgrado tutti i limiti di impostazione, *Frankenstein* rimane un film di notevolissime qualità, assai diverso dalle rozze mascherate degli epigoni, lo si deve alla felice collaborazione del regista e dell'attore.

Il regista: Whale, come molti « directors » hollywoodiani, non metteva mano nelle sceneggiature e le accettava anche se, come nel caso, mediocri, ma poi sapeva compensarne i difetti in sede di realizzazione, stabilendo un « clima » che improntava di sé tutta l'opera. Fotografia, recitazione, scenografia, suono, tutto si accordava in una dimensione incubica esattamente prevista e voluta.

Abbiamo detto sopra che il Living Theatre allestì (nel 1965 a Venezia) un'edizione scenica del « Frankenstein ». Ebbene, quei rigorosi quanto modernissimi stilisti che sono Judith Malina e Julian Beck non ignorarono affatto, nel realizzarla, il film di Whale. Come essi stessi ebbero a dichiarare [8], la messinscena ebbe come precedenti apposite proiezioni che essi si fecero fare sia di *Frankenstein*, sia del successivo *The Bride of Frankenstein*. E le scene, nel loro spettacolo, del servizio funebre e della processione furono direttamente mutuate dal primo dei due film di Whale, così come dall'uno e dall'altro essi ripresero il concetto base, voluto soprattutto da Karloff, dell'« umanizzazione » del Mostro.

Nell'impegno del regista per uscire dalle secche del solito film dello spavento per platee grossolane, entrò anche la ricerca di una figura fisica del Mostro che si staccasse sia dal « Golem » wegeneriano adottato come ipotesi da Florey sia da ogni altro precedente; e che fosse in linea con la linea figurativa di stilizzazione realistica (non una fantasmagoria astratta, insomma) imposte alla scenografia, alla fotografia, alla recitazione. In ciò ebbe un collaboratore creativo in Jack Pierce (morto nel 1968), il quale mise a punto e realizzò di persona l'elaborato trucco facciale di Boris Karloff, che richiese ogni giorno sedute che andavano dalle quattro alle sei ore. In coerenza col personaggio quale si andava delineando, occorreva tener conto di un Mostro (doveva generare a prima vista quel senso di racca-

[8] Cfr. la parte dell'intervista inedita rilasciata a Bruxelles nel 1966 a Roland Lethem e ora pubblicata in: JEAN-PIERRE BOUYXOU, « Frankenstein », « Premier Plan », Lyon, n. 51, 1969.

priccio e di repulsione che spiegasse le reazioni degli altri personaggi) ma bisognava non perderne affatto i connotati umani; bisognava farne un essere vivente, ma ricordare ad ogni passo che si trattava di un cadavere artificialmente tenuto in vita. Pierce cominciò ad aumentare l'altezza già notevole dell'attore con scarpe speciali rinforzate, che lo portavano a superare i due metri. Di conseguenza gli furono ingrandite con la plastica mani e faccia, per renderle proporzionate al corpo. Il volto, ricoperto di una speciale pasta color grigioverde, venne dilatato da una enorme fronte sporgente, tagliata in modo da dare all'insieme del cranio una singolare foggia quasi quadrata. Per gli occhi, come ricorderà Karloff, il problema era di attutire la forza penetrante dello sguardo naturale dell'attore, dato che il Mostro non doveva essere molto intelligente, trattandosi di un essere a livello primordiale. Pierce risolse la difficoltà applicando delle false palpebre che quasi coprivano le pupille, lasciando invece scoperto il bianco. E infine venne l'ultimo tocco perfezionistico con l'apposizione di due elettrodi che, spuntando l'uno di qua, l'altro di là dal collo, ricordavano ad ogni passo allo spettatore la condizione di essere artificiale del Mostro. Questo capolavoro dell'arte del trucco fu ripetuto in tutta la serie che ne seguì e in innumerevoli oggetti fabbricati dall'industria sulla scia del successo del film, e fu naturalmente imitato.

L'apporto creativo di Karloff al film consistette, come si è accennato, nel rivendicare l'originaria dimensione « umana » del Mostro, nel volerlo personaggio e non manichino. Le sue discussioni col regista furono numerose e sempre su punti precisi. Ad esempio, egli convinse Whale, nella sequenza, censurata da molti Paesi, in cui il Mostro gioca con la bimba ai bordi del lago, a fornire una conclusione diversa da quella, banale, che la sceneggiatura aveva previsto: il Mostro uccide la bimba. Karloff volle che il Mostro la gettasse nell'acqua per gioco, per vederla sgambettare leggera come un certo fiore che avevano insieme visto galleggiare poco prima. Egli, cioè, è, ancora una volta, un criminale « malgré lui », perché nessuno gli ha insegnato cos'è il bene e cos'è il male.

Dal Mostro al gangster di « Scarface »

Nonostante la naturale attenzione con cui si era scelto l'interprete da sostituire a Lugosi, proprio perché Karloff non era un nome non si puntò — nel lancio del film — su di lui. Egli era ancora un « supporting role », un malvagio antagonista nei confronti dell'eroe, il barone dottor Henry Frankenstein. Per la parte, Whale aveva scelto un ottimo attore di teatro, quel Colin Clive che, sotto la sua guida, era stato l'acclamato protagonista a Broadway di « Journey's End »; ed i manifesti, rivolgendo a Clive piuttosto che a Karloff l'attenzione degli spettatori, sottotitolavano l'opera « The Man Who Created a Monster ». (In quegli stessi manifesti, il nome di Karloff veniva appena quarto dopo Clive, Mae Clarke e John Boles). Come vedremo più avanti, non ci fu immediata corrispondenza fra il pronto successo mondiale di *Frankenstein*, che ebbe anche l'onore di essere invitato alla prima Mostra d'arte cinematografica di Venezia del 1932, e la promozione di Karloff a « divo ».

Fors'anche per contratti firmati in precedenza, egli proseguì infatti fra il '31 e il '32 nelle caratterizzazioni abituali. E tuttavia, ad esse non si può mischiare, malgrado la brevità della parte, il gangster di *Scarface* (Scarface - Lo sfregiato, 1932) di Howard Hawks, un personaggio del tutto realistico, recitato « a viso nudo », col quale subito Karloff dava ad intendere di volersi distinguere dal suo Mostro e dalla relativa maschera, dall'« horror film » e dai connessi stereotipi.

Benché terzo dopo due mattatori come Paul Muni e George Raft e confinato

in un paio di apparizioni, l'attore inglese costruì con meticolosità l'immagine di un capo-banda che, per essere avverso alla «mob» di Tony Camonte, viene eliminato a raffiche di mitra dagli uomini di quest'ultimo, raffigurazione abbastanza puntuale dell'autentico Al Capone delle cronache di Chicago. Si ricordi la sequenza della morte di Karloff. Il quadro è fornito da un « bowling » dove il nostro, appassionato giocatore, non riesce ad infilare il bersaglio. Quando cade ucciso, la palla che aveva in mano finisce dritta addosso ai birilli e li fa cadere tutti meno uno; quando infine Karloff rotola a terra, anche l'ultimo cade, secondo un gusto del fatalismo che permeava di un tocco tenebrosamente romantico anche opere come quella di Hawks ben tenute nell'ambito del realismo da fatto di cronaca.

Appare però chiaro che il rientro dell'attore nei ranghi del secondo piano era frutto esclusivo della miopia dei suoi produttori. Il pubblico, per parte sua, badava già a lui con vivo interesse, come è indicato, se si vuole, da un filmetto brillante del ciclo di Cohen & Kelly, *Cohens and Kellys in Hollywood* (1932) di John Francis Dillon, dove George Sidney e Charlie Murray, capitati nella città del cinema, incontrano Boris Karloff in persona al ristorante: egli è già « l'attore che ha fatto il Mostro di Frankenstein ».

L'affermazione definitiva: « The Mummy »

Sarà dunque *The Mummy* (La mummia, 1932) a dargli quella posizione incontestabile di « portabandiera » dell'« horror film » che era stata per anni di Lon Chaney e per un paio appena di Bela Lugosi. In *The Mummy* non fu più un « supporting role » bensì il protagonista assoluto: Im-ho-tep, un principe egiziano che un'antica formula magica, recitata da un inconsapevole archeologo, resuscita dopo 3700 anni e che crede di ravvisare in una moderna ragazza inglese la donna per amore della quale nel remoto passato fu mummificato ancor vivo.

Meglio non soffermarsi ancora una volta sulla sceneggiatura zeppa di banalità (dovuta al medesimo Balderston di *Frankenstein*) né sul cattivo gusto che presiedeva a simile storia, infarcita del solito esotismo di maniera. Se *The Mummy* superò i numerosi epigoni, talora prodotti dalla stessa casa Universal, fu per le qualità direttoriali, anche qui in grado di recuperare un film a dispetto dei limiti dello scenario. Karl Freund, l'esordiente regista, era stato il grande operatore dell'espressionismo cinematografico tedesco, responsabile della fotografia di opere come *Der letze Mann* (L'ultima risata), *Tartuffe* (Tartufo), *Metropolis* (id.), *Variété* (id.). Murnau, Lang, Dupont; ma soprattutto di Murnau era stato il collaboratore fedele, e di lui seppe recare i segni positivi anche nel passaggio alla regia, avvenuto l'anno dopo della scomparsa improvvisa, proprio là a Hollywood, del suo maestro. Una volta di più l'« horror film » americano si riannodava per rami diretti a quello tedesco; e, benché non firmasse la fotografia, Freund risolse nella linea figurativa, come aveva fatto Murnau, gran parte della suggestione arcana dell'opera,

Lo schema della vicenda ricalca, più di quanto sembri a prima vista, il *Frankenstein*. Im-ho-tep è un nuovo tipo di Mostro, un uomo che viene richiamato alla vita contronatura e immesso in un mondo estraneo; un uomo che per poter vivere deve trovare qualcuno che lo ami, e ciò lo spinge fino al delitto, inseguendo l'amore perduto migliaia di anni prima. Freund, scegliendo un film d'esordio che parlava di un amore « più forte della morte » riprendeva un « tema in provenienza diretta dalla U.F.A. »[9], e dunque congeniale per l'evocazione

[9] N. Simsolo, cit.

del contrasto fra la « quotidianità » della Londra anni '30 rappresentata e la colorazione sovrannaturale ad essa conferita da una graduale trasformazione fantastica. Boris Karloff, anche fisicamente, portò avanti il processo di « umanizzazione » del Mostro. All'inizio, quando Im-ho-tep resuscita, è una irreale mummia che cammina, colle sue fasce biancastre, il volto interamente coperto: un Mostro, appunto, un « diverso ». In seguito, è un uomo quasi normale, salvo l'eccessiva secchezza della pelle; e l'arcano proviene quasi esclusivamente dalla ieratica figura e dal personale sguardo penetrante di Karloff (il personaggio deve, all'occasione, essere anche dotato di poteri ipnotici).

Jack Pierce combinò per il volto dell'attore due truccature egualmente degne di rilievo. La prima, quando era una mummia che inizia a muoversi, la seconda, da uomo « quasi » normale. Per la mummia, Pierce usò come base della creta per coprire la maggior parte del corpo di Karloff, quindi vi applicò delle strisce di cotone, poi ancora creta, ed infine vernice: nuovamente, sedute di trucco che giunsero alle sei ore quotidiane. Per la parte non da mummia, Pierce modificò la linea del naso di Karloff, rendendolo aquilino, e creò una rete infinita di rughe che dessero l'idea di una pelle assai più avvizzita di qualunque vecchiaia conosciuta, in contrasto col color bruno dei capelli e l'energia della figura.

Il secondo film di Boris Karloff da protagonista assoluto segnò anche il secondo incontro con James Whale. Si trattò di *The Old Dark House* (1932) e pur non essendo un film « nero » nel senso dell'orrore metafisico, si iscrisse nell'ambito del cinema di angoscia, « thrilling », ispirandosi al primo romanzo di John Boynton Priestley, « Benighted » (1927). Benché non sia fra i capolavori dello scrittore inglese — molti critici dànno inizio alla sua bibliografia col romanzo seguente, il più celebre « The Good Companions » del '29 — esso immette già in quei singolari ambienti familiari investiti dal soffio dell'arcano che saranno uno dei motivi più specifici della sua opera, del resto sviluppatasi soprattutto in direzione del teatro.

L'azione si racchiudeva per intero in una vecchia dimora in cui due giovani trovavano ospitalità durante una notte di tempesta. Whale migliorò il testo d'origine, anche col valido aiuto del drammaturgo inglese R. Sherriff che scrisse i dialoghi, stabilendo un'allucinante atmosfera di tensione. Karloff, per parte sua, conferì al maggiordomo Morgan, che interpretò col suo volto quasi naturale, soltanto incorniciato da una folta barba nera e sfregiato da una cicatrice, una complessità che non aveva in Priestley: alle prese con un muto, « il met en valeur ses dons de mime et, à partir d'un personnage défini d'une seule pièce, il crée un être tourmenté, maniaque sexuel et complique à plaisir l'âme obscure du colosse » [10]. Intorno al protagonista ruotarono altri attori di prestigio e di talento come Charles Laughton, Melvyn Douglas e Raymond Massey.

Fu Manchu, fase di transizione

Forte della conquistata popolarità, anche ai fini degli incassi — nei titoli di testa di *The Old Dark House* si avvertiva chi non l'avesse riconosciuto che il Karloff che impersonava Morgan era proprio quello di *Frankenstein* — l'attore chiese alla Universal, che lo aveva da tempo sotto contratto, una rivalutazione del suo onorario proporzionale all'accresciuto prestigio. La produzione rifiutò e

[10] N. SIMSOLO, cit.

Karloff preferì riprendere la sua libertà, accettando in America e all'estero alcune delle numerose proposte che gli venivano fatte. Ripassò l'Atlantico e se ne tornò in Patria per girarvi *The Ghoul* (1933) di T. Hayes Hunter, modesta storia di un professore che ritorna dalla morte per punire il ladro di un gioiello sacro, caro agli antichi dèi egizi.

A Hollywood, la Metro lo scelse per portare sullo schermo uno degli eroi tenebrosi della letteratura popolare, il cinese dottor Fu Manchu, creato dalla facile, corriva penna di Sax Rohmer. In *The Mask of Fu Manchu* (La maschera di Fu Manchu, 1932) di Charles J. Brabin, Karloff, sulla esatta falsariga dell'omonimo romanzetto di Rohmer, improbabile, assurdo e malscritto ma anche divorato ieri come oggi da milioni di lettori, fu il malvagio intelligentissimo orientale che cercava di impadronirsi di un'antica maschera di Gengis Khan per suscitare nei Paesi Arabi una guerra di religione, farsi acclamare un Dio resuscitato e conquistare il mondo. Il cattivo esotismo, gli intrugli del « feuilleton » avventuroso e il razzistico spettro del « pericolo giallo » confluivano in una vicenda aggrovigliata che tuttavia era manipolata su misura per il grande pubblico di gusti facili. Inoltre, Fu Manchu era non l'ultimo ma certo uno dei più rappresentativi esempi di capi-criminali con sete di dominio mondiale, un antesignano di quel Dr. No contro cui combatterà il James Bond 007 di Ian Fleming. Come lui, è un delinquente raffinato: nel caso, è anche uno squisito intenditore d'arte, uno scienziato dalle ricerche (specie chimiche) intelligenti, ed ha una figlia bellissima, Fah Lo Suee, che lo adora e ne è complice, ma ama anche il suo avversario, l'intrepido, giovane archeologo Greville.

C'erano tutti gli ingredienti per il grande successo, che arrise anche alla versione cinematografica. Senza uscire dal piano della produzione commerciale, il film possedeva un suo innegabile vigore spettacolare e molto doveva al fascino che sapeva sprigionare un Boris Karloff con i baffetti neri spioventi, gli occhi allungati all'insù e la pelle tirata per dargli un'espressione fatale ed impassibile. A differenza dei precedenti personaggi, in cui l'orrore doveva scaturire da un brutto aspetto fisico, qui l'orrore cercato da Rohmer e raggiunto da Karloff era più sofisticato e romantico, e nasceva dal fascino di un uomo che soggiogava gli altri, anche i nemici, con l'ascendente della propria personalità. Non mancarono, pur nei limiti del vigente Codice Hays, frequenti spunti sadici: le raffinate torture, come nei romanzi di Gaston Leroux, sembravano, ai lettori candidamente razzisti di « feuilletons » sull'Oriente, connaturate ai « cattivi » di pelle gialla. La figlia era affidata a Myrna Loy, la futura mogliettina dell'« Uomo Ombra », allora condannata da film a film a ruoli di giovane orientale perversa. In seguito, il dottore Fu Manchu ebbe molte altre incarnazioni cinematografiche, anche di pessima lega: le ultime, iniziate proprio col « remake » del film di Karloff, furono affidate a Christopher Lee, ma non ottennero gli stessi consensi.

L'incontro con Ford

Abbiamo detto agli inizi che Boris Karloff, pur accettando la propria idoneità alle parti sinistre, non volle tuttavia limitarsi al « cliché » del film dell'orrore. In questo periodo di libertà da contratti fissi e di varie offerte dovute al successo, lo provò cercando di legarsi a film che fossero in sostanziale misura differenti dagli abituali, come *The Lost Patrol* e *The House of Rothschild*, ambedue del '34.

The Lost Patrol (La pattuglia sperduta) è in parte il meno fordiano dei film di John Ford, ma l'incubo del pugno di soldati assediato in un'oasi nel

deserto da arabi invisibili, nascosti da qualche parte dietro le dune, non differisce gran che dall'incubo dei passeggeri della diligenza di *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939) assediati dai pellirosse. Il racconto d'origine, « Patrol », recava la firma di Philip MacDonald, un eccellente autore di libri polizieschi, e nel film ci si accorge che la sceneggiatura di Dudley Nichols (lo stesso di *Stagecoach*) è impiantata su un traliccio narrativo opera di un esperto della « suspense ». Karloff si trovò dunque a suo agio in una materia congeniale. Come in un romanzo di Agatha Christie, i soldati muoiono ad uno ad uno, uccisi in vari modi da un nemico invisibile. Ma Ford non è, nemmeno in questa occasione, un regista di gialli. Il film esce dai generi e si stacca da eventuali modelli anche letterari per la sensibilità che il regista proietta sulla materia, sicché la « suspense » non diviene fine a se stessa, pretesto per fare spettacolo. La pattuglia isolata assume il valore di un microcosmo, costituisce uno « spaccato » di umanità in grado di esprimere angosce più serie, esistenziali, che non i vacui orrori del cinema dello spavento. E Ford, che in altre occasioni non rinuncia alle possibili grandiosità degli apparati spettacolari, si serve di una nudità assoluta e rigorosa di elementi drammatici, concentrati e stilizzati (ci fu chi, nella critica del tempo, parlò di tragedia greca). Intorno al virile Victor McLaglen, uno dei preferiti attori fordiani, si disposero altri interpreti di varia origine, ciascuno scelto per adempiere ad una funzione insostituibile nell'equilibrio generale, da Billy Bevan, ex comico delle farse in due rulli, a Boris Karloff, che impersonava fra allucinazione e pietà, con appena un velo di ironia, la follia mistica di Sanders.

The House of Rothschild (La casa dei Rothschild) di Alfred Werker fornì invece all'attore l'opportunità di partecipare ad un film « d'attori », dove un solido meccanismo spettacolare, ispirato da un dramma di Westley, veniva messo in funzione, al di fuori finalmente di soggetti a « suspense », per valorizzare la presenza di George Arliss, con al fianco Loretta Young, Robert Young e Karloff, nelle vesti naturalmente cattive del barone antisemita Ledrantz.

Un accoppiamento in nero: Karloff e Lugosi

Frattanto la Universal, oltre ai karloffiani *Frankenstein* e *The Mummy*, aveva prodotto un adattamento di Edgar Allan Poe, *Murders of the Rue Morgue* (Il dottor Miracolo, 1931) impiegando quel che avrebbe dovuto essere, nei piani primitivi, il « duo » di *Frankenstein*, e cioè Bela Lugosi protagonista e Robert Florey regista. Il filone « horror » non era più un caso fortuito, aveva trovato un proprio pubblico e richiedeva ben definite prospettive di produzione per gli anni venturi. Dopo l'affermazione di *The Mummy*, anche Boris Karloff non era più un « caso » e le sue successive prestazioni avevano messo in luce quanto il suo nome fosse in grado di attirare il pubblico. Pertanto, la casa tornò sui suoi passi e riprese l'attore sotto contratto alle condizioni da lui volute. Inoltre, essa pensò che potesse fruttare l'accoppiamento a Karloff dell'altro suo interprete specialista dell'« horror », Lugosi. Il « team » confermò un fenomeno verificatosi ancora nel campo del divismo: un attore che da solo non aveva più una sufficiente forza di richiamo (e lo si vide in seguito, quando Lugosi da solo non poté fare che filmetti a basso costo per il mercato interno e il doppio programma), in coppia, da secondo, con un altro (non però « spalla ») poteva concorrere a rafforzare il « cast » in misura prestigiosa.

Il veicolo per la riproposta di Karloff assieme a Lugosi fu un film ispirato ad uno dei migliori racconti di Edgar Allan Poe, *The Black Cat* (1934). La Universal proseguiva con la politica di produzioni « horror » di qualità e ad alto costo.

Per la regia fu scelto l'oriundo viennese Edgar G. Ulmer, un altro omaggio alla scuola di Murnau, dato che egli, dopo aver fatto in teatro lo scenografo per Reinhardt, era stato di Murnau l'aiuto per tutti i film fino alla morte. Ulmer, pur vantando possibilità d'ingresso a Hollywood per la porta maggiore in virtù del suo serio apprendistato, aveva preferito esordire nella regia cinematografica con una produzione indipendente, *Mister Broadway*, di cui era stato anche sceneggiatore; e la Universal, affidandogli *The Black Cat*, andò contro i ferrei criteri della divisione del lavoro in vigore a Hollywood consentendogli di firmare anche l'adattamento del soggetto e la sceneggiatura. In effetti, Ulmer si prese, nei confronti del bellissimo testo, eccessive libertà. *The Black Cat* « ad onta del titolo non ha niente a che vedere col racconto di Poe: svolge la storia dei terrori d'una coppia di sposini in un castello transilvano, ospiti non d'uno ma di due scienziati pazzi » [11]. Un altro abusivo utilizzo d'un titolo del grande poeta bostoniano fu *The Raven* (1935), privo dei pregi almeno figurativi del film dell'ex-scenografo Ulmer: non era di certo l'anonimo mestierante Louis Friedlander, proveniente dai « serials » (ed in seguito, come Lew Landers, divenuto regista di « western » di seconda schiera) a poter trasformare in racconto il classico poemetto ritmato dalla parola « Nevermore » [12]. Basti dire che la vicenda si sviluppava intorno al solito scienziato sadico (Bela Lugosi) che, suggestionato dalla lettura di Edgar Allan Poe, allestiva una camera di tortura ispirata a quella del racconto « The Pit and the Pendulum ». Lo scienziato eseguiva un'operazione di plastica facciale, rendendolo irriconoscibile, su un evaso assassino (Boris Karloff) ottenendone in cambio l'impegno di aiutarlo a sedurre una ragazza e a torturarne il padre. Senonché l'evaso faceva tutto il contrario, uccidendo il folle e salvando le due vittime predestinate. Non occorre spender molte parole per constatare come il genere « horror » scivolava, dopo i discreti inizi, nel peggiore Grand Guignol.

A proposito della diversità di stile tra Karloff e Lugosi — il cui accoppiamento, che resistette fino alla morte del secondo (1956), fu suggerito alla Universal da Edgar G. Ulmer — Noël Simsolo ha osservato che « la sofisticazione di Lugosi contrasta con l'eleganza naturale di Karloff il quale, pur sfigurato come in *The Raven*, riusciva a donare alla propria figura una dimensione immateriale, lontana dal mondo reale ». Ed ancora: « Al suo fianco, Lugosi sarà diabolico e senza sfumature. La forza essenziale del suo stile era l'insistenza e la carica. Contrariamente a Karloff, ignorava il rigore. Qualunque fosse la sua parte, egli emanava un'"aura" malsana. Karloff, al contrario, anche quando interpretava un personaggio altrettanto "nero" che il suo collega (in *Black Friday*) serbava un aspetto affascinante e seducente, valorizzato dalla sua "souplesse". "Karloff era sempre una forza attiva, animale, fosse mostro o vittima, gangster o spettro", afferma R. Durgnat. Lugosi era una forza interamente volta verso l'interno, ravvoltolata su di sé e mai in grado di sfogarsi attraverso un assassinio né di provarne il rimorso. Essi costituivano una coppia perfetta, anche se, fuori dai teatri di posa, Lugosi rimaneva in intima discussione con i criminali che incarnava e se, senza dubbio alcuno, non aggiungeva a tutti quegli orrori gli elementi distintivi dei personaggi karloffiani. Questo grande attore fu l'immagine negativa di Karloff, l'esempio da non seguire » [13].

●

[11] Tino Ranieri, *A Trieste ripartono le astronavi*, in « Bianco e Nero », XXIX, nn. 11-12, novembre-dicembre 1968.

[12] Vedremo più avanti che un altro *The Raven*, dalla medesima origine letteraria, costituirà sul finire della vita una delle più belle occasioni fornite a Karloff attore e non manichino.

[13] N. Simsolo, cit.

Un ritorno sugli schermi del Mostro di Frankenstein era inevitabile conseguenza della fortuna in crescendo del filone « horror » e dell'assunzione del primo film a vero e proprio prototipo. (Nel disegno animato di Walt Disney *Mickey's Gala Premier* del '33, ad esempio, nel coro di divi hollywoodiani che, in caricatura, fanno festa a Mickey Mouse, non mancava Boris Karloff truccato da Mostro di Frankenstein). Ma *The Bride of Frankenstein* (La moglie di Frankenstein, 1935) non fu il solito « ritorno di » fatto con i cascami inventivi di un film di successo e destinato ad un rapido oblio. James Whale, che ebbe in quell'occasione con Karloff il terzo ed ultimo incontro di lavoro, cercò nuovi motivi, come la rievocazione d'apertura della famosa serata letteraria in cui Mary Shelley ebbe l'idea del suo romanzo, e soprattutto il desiderio del Mostro, ormai condannato alla vita, di essere uomo fino in fondo e dunque di avere una compagna. Allontanandosi in pieno (salvo che per l'episodio del cieco, di cui il Mostro diviene amico affettuoso) dal romanzo, se ne recuperava però il significato, proponendo con decisione una « umanizzazione » del « diverso » che doveva spingere lo spettatore, pur in mezzo al consueto repertorio di spaventi, a prenderne in considerazione la personale tragedia di solitudine.

La sceneggiatura di William Hurlbut era stata costretta a qualche acrobazia per « resuscitare » il Mostro che nel primo film risultava distrutto dalle fiamme dell'incendo del mulino; ma si voleva stabilire, come si fece anche in seguito fino a *Frankenstein 1970*, una certa continuità fra un film e l'altro, e così si rifece la sequenza dell'incendio mostrando come il Mostro si fosse salvato sprofondando in un pozzo sotterraneo. Altri elementi nuovi recava la sceneggiatura, di netta derivazione dal precedente filone tedesco: si veda la figura del Dottor Praetorius, creatore di figure animate in carne e ossa di dimensioni minime (motivo ripreso poi da *The Devil Doll* [La bambola del diavolo, 1936] di Tod Browning), che rimanda ad analoghi personaggi di un Hoffmann.

Per stabilire un'immagine fisica non-realistica della donna destinata ad essere compagna del Mostro, Elsa Lanchester fu truccata, su idea dello stesso Whale, sul modello della regina egiziana Nefertiti. Karloff riprese invece l'efficace trucco creatogli da Jack Pierce, ma non del tutto il medesimo personaggio. Portando avanti la linea che gli era sembrata giusta già in *Frankenstein*, egli introdusse nel Mostro nuove sfumature, eliminandone la rozzezza da fabbricatore di incubi per conferirgli, ad esempio, una certa dose di dolcezza. Fra l'altro, egli qui, a differenza di prima, parlava, e diveniva arbitro di sé quando lasciava, alla fine, vivere il suo creatore e si suicidava. Ma Karloff non fu tanto superficiale da sostituire radicalmente un'interpretazione all'altra: il risveglio alla vita della creatura orrenda era anche un risveglio alla speranza ed il film lo seguiva grado a grado nella sua impossibile ascesa verso un'esistenza « normale ». L'attore attuava la trasformazione con lievi tocchi via via diversificatori. Valerie Hobson sostituiva Mae Clarke nella parte della moglie del dottor Frankenstein, mentre quest'ultimo fu ancora interpretato da Colin Clive: ma questa volta, i titoli di testa recavano per primo, e a caratteri di scatola, il nome di Karloff (senza Boris) e quello di Clive per secondo.

La decadenza del genere

Con *The Bride of Frankenstein* ha termine la fase degna d'attenzione dell'« horror film » statunitense. Nel frattempo Franklin Delano Roosevelt, eletto presidente nel 1934, ha avviato la nuova politica di riforme sociali ed economiche e soprattutto ha impresso un nuovo corso civile alla vita del Paese. I mostri, per il momento, sono sotterrati, gli incubi degli anni della depressione cedono il passo

al garbato disimpegno della « sophisticated comedy », gli implacabili gangsters di *Scarface* e di *Little Caesar* vengono rimpiazzati da garbati investigatori in chiave « giallo-rosa » tipo *The Thin Man* (L'uomo ombra). Non è soltanto la fine di una tensione psicologica, l'aprirsi di una certa fiducia verso l'avvenire. Siamo dinnanzi anche ad una politica, forse per la prima volta, dello spettacolo voluta e sostenuta dall'amministrazione federale, ad esempio con la creazione dei primi teatri a gestione pubblica, come il famoso Federal Theatre di Houseman e Welles. Il clima mutato fa salire nomi diversi, favorisce la realizzazione di film su temi prima inazzardabili, come i vari *Mr. Smith* di Frank Capra.

Non c'è, è ovvio, mai una coincidenza assoluta fra tramonto di un genere e fine delle cause che ne hanno favorito l'affermazione; il cinema dell'orrore continuò quindi la sua strada senza mai in pratica interrompersi fino ad oggi. Ma è significativo che perdesse il suo originario mordente finendo nella « routine », che i registi di talento non vi si impegnassero più, che le case produttrici adottassero « budgets » più modesti o destinassero i film di mostri già in partenza al complemento di programma o ai circuiti di serie B.

Divenuto celebre, Boris Karloff fu condannato dal suo particolare tipo di richiamo divistico a sostenere colla sua sola presenza film realizzati alla svelta, da registi mediocri su sceneggiature modestissime. Erano lontani i tempi in cui una casa produttrice poteva riservare a pellicole di questo genere sedute di trucco lunghe ore e ore, interi reparti di specialisti di effetti speciali, attori di contorno di buon livello.

Karloff volle comunque liberarsi dal « cliché » del mostro non accettando più personaggi del tipo, dove la maggior parte dell'attrazione-repulsione da parte dello spettatore era costituita dalla truccatura spaventosa. Recuperando il fascino sinistro degli anni '20 e delle sue ormai lontane caratterizzazioni di secondo piano, egli ripropose da protagonista personaggi inquietanti, assassini o pazzi od ambedue, con qualche sconfinamento nell'orrore metafisico alla *Frankenstein* ma sempre affidandosi ad un aspetto esteriore « normale ». L'attore riaffermò subito questo suo talento uscendo provvisoriamente dalla tutela dell'Universal per interpretare per la Columbia, subito dopo *The Bride of Frankenstein*, un film di Roy William Neill che gli offriva il destro di sostenere due parti — due fratelli gemelli, uno « buono » e l'altro malvagio — differenziandole soprattutto con la recitazione: *The Black Room* (Il mistero della camera nera, 1935). Benché si trattasse di un giallo, il clima era quello del film « nero » con tanto di castello sui Carpazi, villaggio terrorizzato da un cattivo signore, camera misteriosa in cui venivano occultati i cadaveri delle vittime ecc., con non pochi ricordi del « Dracula » di Bram Stoker.

The Black Room è l'ultimo film realizzato con una certa cura. Seguono molti prodotti di seconda schiera, come *The Walking Dead* (L'ombra che cammina, 1936) di Michael Curtiz, in cui egli è un condannato alla sedia elettrica graziato all'ultimo momento quando ha già subito la prima scarica e che torna alla comune esistenza con una sensibilità acuita che gli fa scoprire i colpevoli e spingerli alla morte. I produttori prediligono per lui le figure sempre uguali del dottore pazzo (*The Man Who Changed His Mind*, 1936, di Stevenson, girato in Inghilterra, *Juggernaut* [L'idolo del male, 1936] di Edwards, *The Man They Could Not Hang* [L'uomo che non poteva essere impiccato, 1939] di Grinde, *Black Friday*, 1940, di Lubin, *The Man with Nine Lives* [Uomini dalle nove vite, 1940] ancora di Grinde, *Before I Hang* [Prima che m'impicchino, 1940] sempre di Grinde, *The Ape*, 1940, di Nigh, *The Devil Commands*, 1941, di Dmytryk). Al centro di una carriera intensissima, non disdegna di riprendere, di tanto in tanto, una posizione secondaria come « supporting role », ora però con il nome grande quanto quello del protagonista: il sospettato a torto di omicidio in un film del ciclo di Charlie Chan, *Charlie Chan at the Opera*

(Il pugnale scomparso, 1936) oppure in *The Invisible Menace* (1938) di John Farrow; è Mord, il sadico collaboratore di Riccardo III in *Tower of London* (L'usurpatore, 1939) di Rowland V. Lee; una spia tedesca in *British Intelligence* (1940) di Terry Morse.

Una parentesi nel giallo

All'« horror film » era venuto subentrando, nei gusti del pubblico americano, il film poliziesco basato su un mistero centrale e un'inchiesta con finale scoperta e punizione del colpevole; ma dell'« horror » erano rimasti l'angoscia, la tensione, la fotografia a forti contrasti di illuminazione, la scenografia particolare. Non è dunque strano che Boris Karloff, senza abbandonare il « suo » genere, fosse prescelto per un ciclo, che si rivelò fortunato, di film polizieschi in cui era non già il malvagio bensì l'eroe positivo, cioè il detective.

Fra i molti cicli di successo, emergeva verso la metà degli anni '30 quello su Charlie Chan, derivato dai romanzi dello scomparso Earl Derr Biggers. Chan era un cinese di Honolulu, trapiantato a San Francisco, e aveva lanciato la moda, dopo tanti orientali cattivi alla Fu-Manchu, del « viso giallo » simpatico, astuto, intelligente, per giunta prosaicamente dotato di numerosa famiglia. Il ciclo, esauriti i romanzi di Biggers, proseguì con soggetti originali, resse alla morte dell'attore che l'aveva lanciato, Warner Oland, e di quello che l'aveva saputo rimpiazzare, Sidney Toler, e venne in anni recenti ripreso in televisione, oltre a dare l'avvio a sfruttamenti paralleli (i « fumetti » di Alfred Andriola). Una piccola casa, la Monogram, decise di intervenire nella guerra industriale senza esclusione di colpi che caratterizzò le vicende della produzione di « gialli » negli anni '30, mettendo in cantiere un poliziotto cinese che grosso modo inseguiva il mito di Chan e sfruttandone la stessa idea di lancio pubblicitario: proporre come eroe un tipico attore di personaggi malvagi (Oland, prima di Chan, era stato l'implacabile persecutore della dolce Pearl White nei « serials » degli anni '10 e sempre un orientale « malefico »). Ecco dunque il Mostro di Frankenstein rientrare nella normalità, schierandosi dalla parte della giustizia. I film di « Mr. Wong », che Karloff interpretò ripigliando alla lontana la maschera di Fu-Manchu, furono in tutto cinque, nel giro intenso di tre anni, regista fisso il mestierante William Nigh: *Mr. Wong, Detective* (La morte invisibile, 1938), che presentava un ingegnoso enigma centrale, *The Mystery of Mr. Wong* (Vendetta, 1939), *Mr. Wong in Chinatown* (Città cinese, 1939), *The Fatal Hour* (L'ora fatale, 1940) e *Doomed to Die* (Condannato a morte, 1940). Mentre Mr. Wong si affermava, anche se non in misura straordinaria, il concorrente Charlie Chan entrava nella fase della decadenza, e gli ultimi due film di Karloff-Wong non erano altro che il rifacimento di film di Chan, del quale, intanto, la Monogram si era assicurata i diritti.

Forse stanco di coprire col proprio nome insulsaggini per spettatori di bocca buona o di perdere i connotati originari attraverso il passaggio al poliziesco, Karloff tornò sull'antica decisione di rinunciare ai mostri ed accettò nel 1939 di riprendere — ma per l'ultima volta — i panni della creatura del dottor Frankenstein.

Il rilancio dell'« horror film » negli anni '40

Son of Frankenstein (Il figlio di Frankenstein, 1939) riprendeva il filo del racconto un quarto di secolo dopo gli avvenimenti di *The Bride of...*, immaginando che il figlio del defunto dottore, Wolf, si recasse in Germania a prender possesso

della vecchia casa e qui fosse persuaso dal deforme Igor a ridar la vita al Mostro, rimasto da allora in stato letargico. Il film inseguiva a fatica il ricordo dei due precedenti: l'anonimo Rowland V. Lee non valeva la mano registica di James Whale e non era in grado di sopperire perciò alle ingenuità dello scenarista, anch'egli mutato: Willis Cooper. Il consueto trucco di Jack Pierce non nascondeva inoltre i cinquantadue anni di Karloff, meno asciutto e energico che nel film precedente (fra l'altro, il Mostro, senza che se ne fornisse una spiegazione, era nuovamente privo della parola). Nell'acconciatura repulsiva del deforme Igor, Bela Lugosi era chiamato a far da rincalzo a Karloff, riformando la coppia sciolta ormai da parecchio.

Con tutti i limiti di un epigono, *Son of Frankenstein* presentò almeno alcuni elementi di interesse di cui mancheranno gli episodi successivi del lunghissimo ciclo: si veda ad esempio come la fotografia di George Robinson, fondata su un suggestivo uso della luce, e la scenografia di Jack E. Otterson, dalle tipiche deformazioni espressioniste, ben si fondano per riproporre un « tono » che l'« horror film » andava perdendo: e basterebbe ricordare l'ingresso in casa di Wolf, con quel caminetto acceso in un salone denso di ombre. Anche l'interpretazione, pur nella minor persuasività di Karloff — alle prese peraltro con un Mostro ridotto come non mai a manichino — e nella ovvietà di Lugosi, era di buon rispetto, specie nell'aristocratico Wolf impersonato da Sir Basil Rathbone.

Lo scoppio della seconda guerra mondiale, seguìto nel '45-'46 dalle prime esplosioni atomiche, ricreò negli anni '40 una situazione psicologica di massa favorevole ad un ritorno del film del terrore, e infatti la Universal, dopo *Son of Frankenstein*, propose un nuovo ciclo a partire da *The Wolf Man* sulla classica figura del licantropo, e poi mescolò tutti i personaggi di cui possedeva i diritti cinematografici in un unico ciclo all'insegna di Frankenstein, dove trovarono spazio anche il citato Uomo Lupo e il conte Dracula. Ma Karloff fu questa volta ben deciso a non rinchiudersi nella maschera del Mostro, che passò, nell'identico trucco di Jack Pierce ma con penosi risultati dovuti alla modesta resa degli attori, a Lon Chaney jr., a Bela Lugosi (un mostro avvizzito e inerte) e a Glenn Strange (oltre a Edward Payson per qualche sequenza del cortometraggio in 3-D *Third Dimensional Murder* [1941] di George Sidney).

Egli dovette tuttavia cedere alle insistenze dei produttori e partecipare ancora a *The House of Frankenstein* (1945) di Erle C. Kenton, ma naturalmente non nel personaggio del Mostro, che era ora proprio di Glenn Strange, attore insignificante ma il cui fisico era più adatto di quello di Chaney jr. e di Lugosi a far ricordare le prestazioni karloffiane. Boris Karloff riprese uno dei suoi ruoli abituali di dottore folle, un certo Nieman che riportava in vita prima il Conte Dracula (John Carradine), poi il Mostro di Frankenstein e infine l'Uomo Lupo. Se l'accumulazione di mostri e di terrori poteva risultare alla fine ridicola, il film cercava nondimeno di riportare il filone alla dignità almeno produttiva dei primi episodi, sia per la scelta degli attori che per la cura della realizzazione. Il soggetto firmato da Curt Siodmak, fratello del più noto Robert e collaboratore in Germania e in America di quest'ultimo, oltreché di Joe May e di Robert Florey, respirava ancora l'atmosfera culturale in cui il suo autore era cresciuto. In esso, ad esempio, un professor Lampini girava i paesi mostrando nel suo carrozzone un museo degli orrori in cui campeggiava il conte Dracula, creduto un fantoccio da tutti ed in realtà corpo letargico dell'autentico vampiro. Come non ricordare, perfino nel nome italiano, il dottor Caligari del film di Wiene con il suo fantoccio Cesare esibito in un baraccone nelle fiere appunto di paese?

Un nuovo Karloff: l'autoironia

Agli inizi degli anni '40, esattamente dieci anni dopo l'interpretazione che aveva mutato la strada della sua carriera, Boris Karloff, che poteva sembrare ormai condannato a viver di rendita su quel successo abbinando il proprio nome a pellicole sempre meno importanti, seppe imprimere al suo itinerario di attore una nuova svolta, riscoprendo uno degli elementi del suo stile che meglio lo avevano distinto sin dalle prime prove: l'ironia. Abbandonato il cinema dopo un'ennesima prova minore, *The Devil Commands* (1941) dell'esordiente Edward Dmytryk[14], egli accettò di interpretare a Broadway — dove non era mai giunto all'epoca della sua attività teatrale — una nuova commedia scritta da Joseph Kesselring in funzione anche della sua presenza, « Arsenic and Old Lace » (da noi, con piccola variante, « Arsenico e vecchi merletti »).

L'autore immaginava due tranquille vecchiette, in una vecchia, rispettabile casa newyorchese, benefiche con la parrocchia, benvolute dai vicini, in ottimi rapporti con l'agente di polizia in ronda per il quartiere, le quali con beata, candida indifferenza uccidevano vecchi soli al mondo e li seppellivano in cantina, con l'aiuto di un nipote pazzo che si credeva il presidente Theodore Roosevelt. Un meccanismo comico irresistibile scattava allorché capitavano in casa un nipote savio con fidanzatina ed un altro nipote pazzo, un famoso criminale, Jonathan. Questo Jonathan, per non farsi riconoscere dalla polizia, aveva pensato bene di mutarsi il volto con una plastica facciale, ma il medico, un alcoolizzato dottor Einstein, gli aveva combinato la faccia spaventosa di Boris Karloff, visto poco prima in uno dei tanti film dell'orrore. « Ma io l'ho già vista, quella faccia! », esclamava zia Marta appena lo ritrovava dopo tanto tempo. « Ti ricordi », proseguiva rivolta alla sorella, « quando abbiamo portato al cinema il piccolo Schultz e io mi spaventai tanto? Era quella, la faccia! ». E Jonathan si faceva fremente. Ma ad ogni rappresentazione il pubblico scoppiava in un'immancabile risata alla seconda battuta sull'argomento. « Non avresti dovuto ammazzarlo, Chonny » dice il dottore Einstein. « Era un brav'uomo, ci aveva dato un passaggio, e tu, per tutto ringraziamento... » e faceva il gesto di strangolare. « Aveva detto che somigliavo a Boris Karloff » rispondeva lugubre Jonathan[15].

La forza dello spettacolo non consisteva però soltanto in questo, tant'è che il successo arrise egualmente quando, mentre Karloff rientrava a Hollywood, Erich Von Stroheim gli subentrò nella parte di Jonathan e le battute relative a Karloff furono variate riferendole a Stroheim. Se « il fine ed il valore della commedia non superarono lo spettacolo e il divertimento », come rileva il traduttore italiano Vinicio Marinucci[16], costituì un fatto nuovo, rispetto ad esempio al

[14] « La sola cosa buona di questo film », inedito in Italia (raccontava dell'immancabile scienziato pazzo che inventava un apparecchio per captare e trasmettere attraverso le onde cerebrali) « era l'arcano ambiente - una vecchia casa solitaria sulla costa del New England. » Cfr. ROMANO TOZZI, *Edward Dmytryk*, in « Films in Review », New York, vol. XIII, n. 2, febbraio 1962.

[15] Quando *Arsenic and Old Lace* fu portato sullo schermo da Frank Capra (1944: da noi si chiamò puntualmente *Arsenico e vecchi merletti*), Karloff era indisponibile e fu rimpiazzato da Raymond Massey, che già era stato Jonathan nell'edizione teatrale inglese. Massey non ebbe che da accentuare qualche analogia fisica (la fronte alta, gli occhi intensi ecc.) richiamandosi vagamente, per il resto al Mostro di Frankenstein. Quest'ultima fu la chiave adottata invece con decisione dagli interpreti italiani (Mario Pisu nella prima versione, Nino Besozzi nella seconda).

[16] VINICIO MARINUCCI, *L'altro Kesselring*, in « Il Dramma », Torino, nuova serie, n. 11, 15 aprile 1946.

teatro vaudevillesco di un Kaufman, che il gioco meccanico di precisione si sublimasse « nell'intelligenza trascendendo la rigidità delle giustapposizioni nel succedersi ininterrotto delle "trovate", nell'ebbrezza quasi di un giuoco tenuto costantemente sul limite del respiro e perciò librato nell'atmosfera di un aereo funambolismo ». La chiave difficilissima era quella, realizzata a livello certo più alto da un Edgar Allan Poe, dell'umorismo nero, dove l'umorismo non deve eliminare il « thrilling », né questo, quello.

Il rientro a Hollywood

« Arsenic and Old Lace » esordì al Fulton Theatre il 10 gennaio 1941 e resse per oltre tre anni nel medesimo teatro e con la medesima formazione. Karloff, con un trucco naturale che lo lasciava sostanzialmente qual era, fu un capolavoro di autoironia, pur senza mancare i debiti effetti « terrorifici » che il copione prevedeva, in quell'altalenare fra emozioni e risate in cui consisteva il segreto del testo. Pienamente rilanciato, l'attore poté tornare a Hollywood dalla porta maestra, ottenendo il triplo di compenso di quanto aveva avuto prima e soprattutto ottenendo un rinnovato impegno produttivo nei suoi confronti. Se ne vide il risultato nel suo film di rientro, *The Climax* (La voce magica, 1944) di George Waggner. Malgrado la totale mancanza di genialità di un regista che non seppe nemmeno in quell'occasione uscire dall'anonimato (aveva firmato in precedenza il noioso *The Wolf Man* [L'uomo lupo, 1941] con cui Lon Chaney jr. aveva avviato il ciclo sul licantropo), il film ripresentava con sicuro decoro un dramma di Edward Locke che già aveva trovato la via dello schermo durante il muto. Karloff era il medico di un teatro lirico che cercava di impedire alla protagonista di cantare ricordandosi di un'altra cantante che aveva assassinato. Elegante rievocazione dell'ambiente dei teatri d'opera « fin de siècle », con piacevoli romanze affidate alla voce di Susanna Foster, *The Climax* teneva del film a « suspense », del giallo e del terrore, ma si trattava stavolta di un terrore soprattutto psicologico, impostato su una sceneggiatura alla quale aveva posto mano Curt Siodmak. Fu, tra l'altro — segno del maggior impegno produttivo ottenuto — il primo film di Karloff realizzato a colori.

Un produttore intelligente: Val Lewton

Alla ripresa del film del terrore degli anni '40 era mancata fino allora la figura decisiva di un « producer » in grado, come Carl Laemmle jr. un decennio prima, di mettere insieme i necessari talenti professionali per ottenere dei film di qualche importanza. Mentre a Hiroshima e a Bikini esplodevano le prime bombe atomiche e il dopoguerra si affacciava denso di inquietudini, gli spettatori americani affluivano nelle sale dove si dava corpo cinematografico ai loro incubi.

Fu in quel periodo che alla RKO (la casa, non dimentichiamo, che aveva chiamato a Hollywood un Orson Welles facendogli fare *Citizen Kane* [Quarto potere, 1941]) venne emergendo la figura di Val Lewton, il quale costituì un'unità di produzione autonoma con due giovani registi alle prime prove ma già dotati di sicura personalità: Robert Wise e Mark Robson, formatisi alla moviola come montatori (Wise lo era stato di *Quarto potere*). A proposito dell'orrore, Lewton, come ricordò Karloff in un'intervista, riteneva che il pubblico non dovesse essere oppresso dai dettagli, altrimenti il suo potere di immaginazione sarebbe venuto a mancare. « Suggeritegli delle cose — gli Smith e i Brown han bisogno di suggerimenti per stimolare la propria immaginazione — ma dei particolari fornite solo l'abbozzo ».

Si delineava dunque un tipo di « horror film » dove, allo spavento fornito dalla situazione macabra o dall'agghiacciante truccatura, si sarebbe sostituita un'angoscia *suggerita*, derivante più dall'atmosfera e dall'immaginabile che da ciò che materialmente si vedeva.

Del trittico interpretato da Boris Karloff per Val Lewton l'opera migliore fu la prima, *The Body Snatcher* (La jena, 1945) di Robert Wise, dal racconto di R.L. Stevenson, sceneggiato dallo stesso Philip MacDonald che aveva fornito a Ford il soggetto di *The Lost Patrol.* Karloff cominciò col rifiutare la parte del medico, troppo simile ai non pochi medici folli che gli era accaduto di dover interpretare, e di riservarsi invece quella del cocchiere che, gentile in pubblico con i bambini e col suo cavallo, viveva procacciando cadaveri appena sotterrati al medico, insegnante di anatomia all'università (siamo agli inizi del secolo scorso in Scozia, dove anche ai docenti era fatto divieto di utilizzare i cadaveri per le loro ricerche); e quando procacciarne sarà diventato arduo, non esiterà ad assassinare solitari passanti notturni per fornire « materiale » sempre fresco allo scienziato, ricattandolo poi col turpe segreto.

Concepita come fiancheggiatrice del protagonista in sede di sceneggiatura, la figura del sicario di poche parole, che appare d'improvviso nella notte a casa del medico con lugubri sacchi sulle spalle, assunse nelle mani di Karloff il ruolo di primo piano, mettendo nell'ombra l'altro, affidato al pur bravo Henry Daniell (in una parte minore — un servo poi ucciso da Karloff — formava per l'ultima volta coppia con lui Bela Lugosi). Opera di stile (basti ricordare quel delitto raccontato solo col secco troncarsi di una voce che canta giù in strada, fuori campo), senza concessioni grandguignolesche o esteriori, *The Body Snatcher* costituì per l'attore una delle migliori interpretazioni in senso assoluto, risolta senza l'aiuto di truccature né con l'evidenza di scene macabre direttamente viste. Il finale, dove il cadavere di Karloff sembra riprender vita uscendo dal sudario per abbracciare il medico, in un calesse che corre lungo una strada di campagna nell'infuriare della tempesta, rimandava per forza espressiva al cinema nordico di Sjöström e di Stiller.

Le altre due pellicole del trittico, firmate dal minore Mark Robson, pur movendosi su un livello di pari dignità, non raggiunsero lo stesso « impatto ». *Isle of the Dead* (Il vampiro dell'isola, 1945), presentava l'attore come un maniaco generale greco durante le guerre dei Balcani inizio di secolo, in un'isola dominata dalla superstizione; *Bedlam* (1946) si ispirava invece al noto quadro di William Hogarth sull'omonimo asilo di pazzi (ottavo della serie « The Rake's Progress ») e Karloff vi impersonava, in costume settecentesco, la figura di uno psichiatra dall'apparenza « sana » ed in realtà più pazzo dei suoi pazienti.

In teatro a Broadway

Nell'intento di non lasciarsi risucchiare dalle produzioni di serie B, Boris Karloff si assentò volentieri dal cinema, di lì a poco, per ritentare l'esperienza di Broadway; ma se all'attore andarono concordi le lodi della critica, non altrettanto bene si risolsero gli spettacoli di cui fu protagonista. Sette sole rappresentazioni, dal 2 al 13 marzo 1948, ebbe infatti al Music Box Theatre (dopo un preventivo rodaggio in provincia), il dramma di John Boynton Priestley « The Linden Tree », con la regia di George Schaefer e la produzione e supervisione di Maurice Evans.

Il testo scelto da Boris Karloff è indicativo dei suoi umori dopo tanta orgia di terrore. Benché Priestley abbia fornito al teatro, oltreché alla narrativa, tanti testi inquietanti e ricchi di mistero, egli volle del suo compatriota un dramma intimista, la crisi morale di un insegnante, il prof. Linden, che a 65 anni deve

lasciare il college dove insegna e ritirarsi in pensione benché si senta ancora nel pieno delle energie. Linden si opporrà alla decisione perché, a suo parere, troppe persone si ritirerebbero in età ancor valida, mentre l'avvenire potrà nascere soltanto dalla collaborazione dei vecchi e dei giovani. Il dramma fu accolto « con perplessità » e gli furono mossi « rilievi di verbosità e di cerebralismo, mentre tutti consentirono nel segnalare la splendida interpretazione di Una O'Connor e Boris Karloff, a proposito del quale si disse che quando era messo in grado di apparire una creatura umana era un attore di eccezionale intelligenza » [17].

La stagione seguente egli accondiscese a mostrarsi in personaggi più omogenei alla sua fama cinematografica, ma anche « The Shop at Sly Corner » di Edward Uercy non durò, al Booth Theatre, più di sette rappresentazioni (18-22 gennaio 1949). « Commediola giallognola » e « lavoretto » che si svolge « nella linea del più ortodosso Grand Guignol » [18] fu il giudizio della critica. Pare in effetti incredibile che una simile banalità con Karloff in vesti di ricettatore ricattato da un suo assistente ed infine assassino di questi, fosse stata ripresa a Broadway anziché lasciarla al meritato oblìo (i lontani esordi, con altro allestimento e altro titolo [« Play with Fire »] erano avvenuti a Boston e a Princeton nel '41). Ma ancora una volta l'attore, con la sua partner Una O'Connor, ebbe il consenso della critica.

Nel 1950 si presentò a Broadway per la terza stagione consecutiva con una ripresa, la prima da un quarto di secolo, del « Peter Pan » di J.M. Barrie all'Imperial Theatre, protagonista Jean Arthur. Qualche cronista distratto, o che forse non conosce la famosa fiaba teatrale, ha scritto in morte di Karloff che egli era tanto diverso nella realtà dalla sua immagine cinematografica dall'aver fatto anche spettacoli per bambini come « Peter Pan ». Ora, nella commedia egli fu il Capitan Hook (Uncino), pirata feroce e terribile, quindi non lungi dal suo tipo abituale; pur se è chiaro che in una fiaba egli doveva colorarne la terribilità di un certo piglio satirico. « La sua caratterizzazione del personaggio del capitano Hook in "Peter Pan" », scrisse un critico italiano di solito non pronto ai facili elogi, « è una delle cose migliori che abbiamo visto a Broadway. » [19]

Egli coronerà la sua breve carriera teatrale newyorchese con quella che è considerata la sua prestazione più degna di nota, l'autoritaria e oppressiva figura del vescovo Cauchon in « The Lark », adattamento di Lillian Hellman de « L'alouette » di Jean Anouilh, messo in scena il 17 novembre 1955 al Longacre Theatre da Joseph Anthony con Julie Harris nelle vesti di Giovanna d'Arco e Christopher Plummer in quelle di Warwick.

Nel complesso, dalla fine degli anni '40 in poi, la figura di Boris Karloff mantenne il proprio prestigio cinematografico ma senza campeggiare quasi mai come protagonista. Dopo *Bedlam*, il 1947 fu l'ultima annata intensa a Hollywood con quattro film, ma in nessuno di essi uscì dal ruolo di caratterista. In *Unconquered* (Gli invincibili, 1947) di Cecil B. De Mille ed in *Tap Roots* (La quercia dei giganti, 1948) di George Marshall, due « kolossals » in Technicolor, disegnò da par

[17] Cfr. fra gli altri il giudizio di Brook Atkinson cit. in R.C. ROMAN, cit.

[18] GINO CAIMI, *Ribalta americana*, in « Il Dramma », Torino, nuova serie, n. 78, 1° febbraio 1949.

[19] GINO CAIMI, *America - Broadway dalla scaletta d'imbarco*, in « Il Dramma », Torino, nuova serie, n. 111, 15 giugno 1950.

Osserva a proposito di questa interpretazione Brook Atkinson: « There is something of the great manner in the latitude of his style and the roll of his declamations, and there is withal an abundance of warmth and gentleness in his attitude toward the audience ». Cfr. cit. in R.C. ROMAN, cit.

suo due insoliti personaggi di pellerossa « simpatici ». Il punto più basso della parabola, che non riguardò mai le sue qualità di interprete, fu toccato nel 1953, quando ci si servì del perdurante richiamo del suo nome in *The Hindu* (Sabaka, il dèmone del fuoco) di Frank Ferrin, dove appariva marginalmente solo nella seconda parte, e soprattutto quando lo si chiamò in Italia per affidargli un brutto film « napoletano » in cui doveva fornire il necessario « ceffo » da galera ad un contrabbandiere (*Il mostro dell'isola* di Roberto Bianchi Montero).

Nel frattempo, Karloff, come si è detto, lavorava con alterno successo a Broadway e con regolarità — e popolarità — in televisione. A parte l'edizione televisiva di precedenti interpretazioni teatrali (« Arsenic and Old Lace » andò in onda per il ciclo « The Best of Broadway » della CBS il 5 gennaio 1955, interpreti, oltre a Karloff, Helen Hayes e Billie Burke, le vecchiette, e Peter Lorre, il dottor Einstein; « The Lark » fu ripreso per il video nel '56 nella stessa edizione del palcoscenico) ed un « A Connecticut Yankee » della NBC (12 marzo 1955) con Janet Blair, Eddie Albert, Gale Sherwood e John Conte, Karloff ebbe una propria serie alla ABC nel 1948 (« Starring B.K. ») e fu l'eroe di una serie di telefilm gialli inglesi di notevole popolarità, « Colonel March of Scotland Yard » (1952-54). Con alcuni episodi della serie fu montato il film di Cyril Endfield *Colonel March Investigates* (1953).

Per quattro anni, dal 1953 al '57, l'attore rimase lontano da Hollywood. Quando vi tornò fu, come vedremo, per un rifiorire della sua « presa » divistica, che fece sì che fino alla morte egli interpretasse molti film e spesso di buon rilievo produttivo. Nel 1957 egli aveva giusto settant'anni ma, per quella curiosa sorte che aveva dominato tutta la sua carriera, i dodici anni che dovevano seguire, facendogli doppiare il capo dell'ottantina, non furono di declino o di pensione: è innegabile che i film interpretati da Karloff tra i settanta e gli ottantadue anni furono nel complesso di livello migliore (ed egli ne fu al centro) assai più che le modeste pellicole del decennio precedente.

Non mancò, a ribadire un mito, un purtroppo modesto *Frankenstein-1970* (Frankenstein 1970, 1958) dove tuttavia Karloff, tenendo fede ad un impegno con se stesso, non rifece il Mostro, bensì l'ultimo dei baroni Frankenstein (il Mostro era Mike Lane) che ospita una « troupe » televisiva per un documentario sulla dimora della famiglia; e i membri della « troupe » ignorano, ovviamente, che il vecchio barone ha ridato vita alla Creatura. Un filmetto banale, che sciupava una discreta trovata di partenza come questa, firmato da un anonimo Howard W. Koch. Nella sequenza finale il regista faceva vedere per un breve attimo il volto della Creatura, in precedenza colta di spalle o di lontano: ed era il volto di Karloff, ma non col trucco famoso di Jack Pierce. (Col quale trucco, malgrado ogni proposito, egli accettò diversi anni più tardi di incarnare alla televisione il Mostro di Frankenstein nel telefilm *Lizard's Leg and Owlet's Wing* della serie « Route 66 », andato in onda il 26 ottobre 1962).

Dividendosi fra Hollywood e Londra, dove poi chiuse i suoi giorni, interpretò, dal 1957 al 1968, tredici film, prestando inoltre la propria voce a un cortometraggio a disegni animati di Robert Blechman, *The Juggler of Our Lady*, presentando la serie televisiva « Thriller » (di cui interpretò alcuni telefilm, fra cui uno di Robert Florey, *The Incredible Doktor Markesan*), dando il proprio nome ad un « comic book » (albo a fumetti), curando un disco « long-playing » (« Tales ot Mystery & Imagination »). Fra i film dell'ultimo periodo ricorderemo, per la loro dignità spettacolare, l'inglese *The Grip of the Strangler* (Lo strangolatore folle, 1958) di Robert Day, un giallo psicanalitico basato sulla dissociazione della personalità alla dottor Jekyll, dove Karloff era un investigatore che scopre che il misterioso, brutale assassino che terrorizza la città è egli stesso, ed è una trovata

che sconvolge tutte le regole tradizionali del genere poliziesco; *The Terror* (La vergine di cera, 1963) di Roger Corman, realizzato in pochissimi giorni negli scenari di un film precedente (*The Raven*, di cui vedremo più avanti), l'episodio, di ispirazione tolstojana, *Wurdalak* del discreto film italiano *I tre volti della paura* (1963) di Mario Bava, lo spionistico *The Venetian Affair* (Suspense a Venezia, 1967) di Jerry Thorpe e l'orrifico *The Sorcerers* (Il killer di Satana, 1967) di Michael Reeves, nei quali ultimi due sosteneva personaggi « simpatici », vittime dei malvagi di turno.

I frutti della maturità: la satira di se stesso

Guardando in prospettiva l'ultima parte della lunga carriera dell'attore, si può constatare come quell'« intelligenza del nero » che egli aveva cercato di esercitare anche in mezzo ai film più banali si volgeva ora con maggior frequenza alla satira del proprio mito e del proprio genere, portando a definitiva maturità quel lampeggiar di ironia presente nel suo stile sin dai lontani inizi.

Il fatto determinante di questo nuovo motivo umoristico fu, senza dubbio, il successo teatrale di « Arsenic and Old Lace » del '41. Già nel '42 il modesto Lew Landers tentava di riprenderne la formula in *The Boogie Man Will Get You*, accoppiandolo con un altro attore del genere « nero », Peter Lorre, in una malriuscita farsa macabra. Ma come dimenticare, invece, l'aristocratica eleganza della sua caratterizzazione in *The Secret Life of Walter Mitty* (Sogni proibiti, 1947) di Norman Z. McLeod, quand'egli espone al comicamente spaventato Danny Kaye il segreto del delitto perfetto? E subito dopo, in *Dick Tracy Meets Gruesome* (1947) di John Rawlins, impersonando Gruesome, il feroce criminale antagonista del poliziotto Dick Tracy in un famoso « fumetto » della Chicago Tribune, introduce quella nota di tagliente e beffardo umorismo nero che è già caratteristica, difficilmente traducibile, delle strisce di disegni quotidiani di Chester Gould. Nel '49 la sua vecchia casa, la Universal, lo chiama a rinforzare il « cast » di una svelta pellicoletta gialla della coppia di comici che invano tendeva allora a contrapporre ai tramontati Laurel e Hardy; intendiamo riferirci all'inespressivo Bud Abbott e al piccolo e grassottello Lou Costello (in Italia: Gianni e Pinotto). Il film è una ulteriore, cosciente presa per il bavero del proprio mito, che appare sin nel titolo: *Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff* (Gianni e Pinotto e l'assassino misterioso) di Charles T. Barton. Tornerà a far da antagonista ai due nel 1953 con *Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Gianni e Pinotto contro il dottor Jekyll) di Charles Lamont, ma stavolta la situazione è un po' diversa: seguendo una formula che avevano spesso applicato al tandem in questione, i produttori infilarono Abbott e Costello come nota comica in una vicenda, quella famosa creata da R.L. Stevenson, che non perdeva i suoi tratti « serii » (lo avevano già fatto col Mostro di Frankenstein, ad esempio), e così Karloff aveva l'opportunità di aggiungere il suo nome a quello di John Barrymore, di Fredric March e di Spencer Tracy quale interprete dell'illustre personaggio sdoppiato. (Fu, fra l'altro, l'ultima volta in cui apparve sullo schermo con una truccatura « orrifica » molto elaborata.) Non conosciamo *The Comedy of Terrors* (1963) di Jacques Tourneur, in cui quattro « divi » del genere nero — Vincent Price, Peter Lorre, Karloff e Basile Rathbone — si univano al comico Joe E. Brown per una nuova farsa macabra, né *Ghost in the Invisible Bikini* (1966) di Don Weis, in cui, per giunta, un museo di figure di cera ospitava il fantoccio del karloffiano Mostro di Frankenstein. Crediamo tuttavia di non andar errati nel ritenere che il film più riuscito ed intelligente della fase satirica della carriera di Boris Karloff sia *The Raven* (I maghi del terrore,

1963) di Roger Corman, la cui sceneggiatura — firmata dallo scrittore di fantascienza Richard Matheson — si rifà molto liberamente al poemetto di Poe. Il film ha un suo sapore particolare e trova la sua giustificazione in una critica ferocissima al genere ormai dilagante dell'« horror film ». Il nero corvo che dalla finestra richiama l'attenzione del poeta e con funebre rintocco spirituale ripete il suo « Nevermore! » non è qui una metafisica apparizione o un simbolo, bensì solo un povero mago di second'ordine che, mutato in corvo per vendetta da un potente mago suo nemico, si reca in volo da un terzo mago per farsi liberare e riprender alfine sembianze umane; che sono quelle, goffe e tonde, del sempre gustosissimo Peter Lorre. Si ingaggia in tal modo una furibonda gara di prestigio fra i tre maghi in questione e soprattutto fra i due « importanti », il « buono » (Erasmus Craven), che è Vincent Price, protagonista stabile nella serie poeiana di Corman, ed il « cattivo » (Scarabus) che altri non poteva essere che Boris Karloff. E della finezza ammiccante di toni di Karloff, del suo sottilissimo « humor » nessuno, che ne conoscesse bene la personalità, avrebbe dovuto meravigliarsi. E si ricorderà, in una antologia ideale dell'attore, la sequenza, dove « suspense » ed umorismo si accoppiano felicemente, del singolare duello fra Price e Karloff in cui ciascuno gareggia in incantesimi volti a distruggere l'altro.

Un testamento: « Targets »

Pur se l'ultimo film di Karloff è l'inglese *The Curse of the Crimson Altair* (Black Horror - Le messe nere, 1968) di Vernon Sewell, mediocre pasticcio terrorizzante in cui l'attore si trovò a condividere i titoli di testa con quegli che i produttori han sin qui cercato di imporgli come successore, Christopher Lee, è il discutibile ma acuto e stimolante *Targets* (1967) di Peter Bogdanovich che va considerato una sorta di testamento.

Bogdanovich, cineasta d'avanguardia e di rottura, critico del gruppo newyorchese di « Film Culture », autore di un acuto libretto sul Lang del periodo americano, volle in *Targets* seguire due vicende reali (o plausibili come reali), stabilendo un casuale punto di incontro all'inizio (i due personaggi di cui si dirà si incrociano sulla porta di un negozio) e una conclusione comune. La prima vicenda riguarda Boris Karloff, che interpreta se stesso anche se il personaggio si chiama Byron Orlock (il nome di fantasia non inganna nessuno, a parte la voluta assonanza, e del resto i riferimenti alla autentica carriera di Karloff sono continui e precisi: vi è un'importante citazione di *The Terror*, di cui è presentata anche una sequenza, vi è inoltre una sequenza di un vecchio film di Howard Hawks e nel dialogo si fa, ad un certo punto, riferimento a *Frankenstein*). Bogdanovich immagina che Karloff-Orlock, appena finito di girare *The Terror,* annunci al produttore che intende *ritirarsi per sempre.* « Ci sono troppi veri orrori al mondo », dice, « perché io non mi senta ridicolo con i miei orrori di cartapesta ». Smanie del produttore, insistenze del « press-agent », conforto affettuoso della segretaria. Il primo filone di *Targets* è qui, nel « pedinamento » (direbbe Zavattini) del grande « divo » in ritiro, nei giorni in cui matura la sua decisione e attende di renderla pubblica alla « prima » del suo ultimo film, un « pedinamento » che ci mostra Karloff in casa, in pantofole, col passo ancora vigoroso ma inceppato dalla necessità del bastone. Il secondo filone è fornito al regista da uno di quegli « orrori » della realtà di cui aveva parlato il vecchio interprete di *Frankenstein*: un normale, un normalissimo impiegato, con moglie, figli, cognato, villetta propria e insomma un discreto benessere, che un bel giorno inopinatamente compera un fucile ad alta precisione con mirino telescopico, stermina la famiglia, chiude la porta di casa dietro di sé come nulla

fosse e se ne va sull'autostrada ad ammazzare a caso i conducenti delle auto che passano. Quanto la parte relativa a Boris Karloff è sentita e partecipata, così quella del folle omicida è seguita con gelido distacco, con la rigorosa non-partecipazione dell'entomologo che osserva e cataloga; ed è bene che sia in tal modo, proprio per rendere tutta l'assurdità del gesto non motivato, dell'orrore gratuito. Karloff e l'altro, alla fine, si misurano. L'ufficio pubblicità della casa produttrice ha deciso di varare *The Terror* in una cornice diversa dal cinematografo consueto, ed è stato prescelto allo scopo un enorme « drive in », dove gli automobilisti seguiranno il film dalla propria vettura, proiettato su uno schermo gigantesco. Il pazzo, iniziato lo spettacolo, si apposta dietro lo schermo e col silenziatore comincia a sparare dentro le macchine: i cadaveri diventano decine senza che nessuno se ne accorga. Poi uccide l'operatore di cabina, ma la proiezione — automatica — prosegue egualmente fino alla fine del primo tempo. Sarà Boris Karloff a scoprire l'assassino nascosto e ad affrontarlo, lui vecchio, con energia, percuotendolo col bastone, con odio e disprezzo, finché arriva la polizia. Dopo aver denunciato il superamento della Hollywood dei miti, il regista, alla sua « opera prima », ci mostra l'« orrore della realtà » fisicamente sconfitto dall'« orrore del mito »; conclusione ironica, forse, e comunque emblematica di uno scontro ideale.

Ad un anno dall'uscita di questo film-testamento, dove si traccia un bilancio amaro di una stagione del cinema dei miti, Boris Karloff moriva. È difficile che altri ne raccolga l'eredità: come *Targets* mette in luce, oggi lo spettatore è circondato dagli incubi veri, e deve reagirvi non annullandosi nell'evasione del sogno bensì misurandosi coi problemi della realtà. Ma qualunque sia il giudizio sul filone di cui fu il massimo esponente, Boris Karloff non può esser limitato ad una maschera, ad una faccia: ricordiamolo come un autentico attore, quando con minor sforzo altri preferivano essere « divi ».

---

a) Bibliografia

ROBERT C. ROMAN, *Boris Karloff*, in « Films In Review », New York, vol. XV, n. 7, agosto-settembre 1964 (con filmografia a cura di Bert Gray).

JEAN-PIERRE BOUYXOU, « Frankenstein », Lyon, Serdoc (coll. « Premier Plan », n. 51), maggio 1969.

DENIS GIFFORD, « Movie Monsters », London, Studio Vista, Dutton Pictureback, 1969.

NOËL SIMSOLO, « Boris Karloff 1877-1969 », Paris, Ed. L'Avant-Scene (coll. « Anthologie du Cinéma », n. 49), novembre 1969.

ALAN G. BARBOUR, ALVIN H. MARILL, JAMES ROBERT PARISH, « Karloff », Kew Gardens (New York), Cinefax, 1969.

« Cinema », vol. 5, n. 1, 1969, Beverly Hills (California), numero dedicato alla memoria di Boris Karloff.

b) Teatrografia (essenziale)

Nella impossibilità di ricostruire oggi gli esordi teatrali di K., legati a formazioni di giro e spesso minori, abbiamo preferito dare qui i dati completi dell'attività « maggiore » di K., cioè di quella svolta a Broadway come protagonista o co-protagonista.

1941 **Arsenic and Old Lace**, tre atti di Joseph Kesselring. New York, Fulton Th., 10 gennaio 1941 - 17 giugno 1944 (1444 rappr.) - **p.:** Howard Lindsay e Russell Crouse - **int.:** Josephine Hull [sostituita da Laura Hope Crews nel giugno

1942 e poi da Ruth McDevitt] (Abby Brewster), Jean Adair [sostituita poi da Effie Shannon] (Martha Brewster), **Boris Karloff** [sostituito poi da Erich Von Stroheim e da Joseph Sweeney] (Jonathan Brewster), Philip Bourneuf [sostituito poi da Walter Wagner] (Mortimer Brewster), Edgar Stehl [sostituito poi da Philip Bourneuf, da Joseph Sweeney e da Henry Sharpe] (Dr. Einstein), John Alexander [sostituito poi da Forrest Orr e da May Henry Gribbon] (Teddy Brewster), Helen Brooks [sostituita il 15 giugno 1942 da Margaret Joyce] (Elaine Harper), Wyrley Birch [sostituito poi da Herbert Ranson] (Rev. Dr. Harper).

1948 **The Linden Tree**, due tempi di John Boynton Priestley. New York, Music Box Th., 2-13 marzo 1948 (7 rappr.) - **p.:** Maurice Evans - **r.:** George Schaefer - **sv.:** Maurice Evans - **scg.:** Peter Wolf - **c.:** Frank Thompson - **int.:** **Boris Karloff** (prof. Linden), Una O'Connor (signora Cotton), Noel Leslie (Alfred Lockhart), Barbara Everest (signora Linden), Halliwell Hobbes jr. (Rex Linden), Viola Keats (Jean Linden), Cathleen Cordell (Marion Linden), Mary Kimber (Edith Westmore), Marilyn Erskine (Dinah Linden), Emmett Rogers (Bernard Fawcett).

1949 **The Shop at Sly Corner**, tre atti di Edward Percy. New York, Booth Th., 18-22 gennaio 1949 (7 rappr.) - **p.:** Gant Gaither - **r.:** Margaret Perry - **scg.** e **c.:** Willis Knighton - **int.:** **Boris Karloff** (Descius Heiss), Una O'Connor (signora Catt), Jay Robinson (Archie Fellowes), Mary McLeod (Margaret Heiss), Jane Lloyd-Jones (Joan Deal), Ethel Griffies (Mathilde Heiss), Philip Saville (Robert Graham), Emmett Rogers (Corder Morris), Alfred Hyslop (Steve Hubbard), Reginald Mason (John Elliot).

1950 **Peter Pan**, tre atti e un epilogo di J.M. Barrie. New York, Imperial Th., 24 aprile 1950 - 27 gennaio 1951 (321 rappr.) - **p.:** Peter Lawrence e R.L. Stevens - **r.:** John Burrell - **scg.:** Ralph Alswang - **c.:** Motley - **cor.:** Wendy Toye - **m.:** Leonard Bernstein - **int.:** Jean Arthur (Peter Pan), **Boris Karloff** (Mr. Darling / Capitan Hook), Marcia Henderson (Wendy), Jack Dimond (John), Charles Taylor (Michael), Peg Hillias (signora Darling), Lee Barnett (Tootles), Richard Knox (Slightly), Norman Shelly (Nana / il Coccodrillo), Gloria Patric (Liza / Tiger Lily), Philip Hepburn (Curly), Charles Brill ed Edward Benjamin (i gemelli), Buzzy Martin (Nibs), David Kurlan (Starkey), Joe E. Marks (Smee), Will Scholz (Jukes), Nehemiah Persoff (Cecco), Harry Allen (Mullins), John Dennis (Noodler), William Marshall (Cookson), Vincent Beck (Whibbles), Ronnie Aul, Kenneth Davis, Jay Riley, William Summer (indiani / pirati), Neman Dejoie e Loren Hightower (indiani), Stephanie Augustine ed Eleanor Winter (le sirene). [Anche nella « prima » assoluta del 1905 i due personaggi di Mr. Darling e del Capitan Hook erano stati affidati ad un unico attore, Ernest Lawford; nella ripresa del 1924, invece, avevano avuto per interpreti rispettivamente Leslie Banks (Capitan Hook) e Wilfred Seagram (Mr. Darling).]

1955 **The Lark** (t.o.: **L'alouette**), due tempi di Jean Anouilh, adattamento di Lillian Hellman. New York, Longacre Th., 17 novembre 1955 (455 rappr.) - **p.:** Kermit Bloomgarden - **r.:** Joseph Anthony - **scg.:** Jo Mielzinen - **c.:** Alvin Colt - **m.:** Leonard Bernstein - **int.:** Julie Harris (Joan), Christopher Plummer (Warwick), **Boris Karloff** (Cauchon), Ward Costello (il padre di Joan), Lois Holmes (la madre di Joan), John Reese (il fratello di Joan), Roger De Koven (il Promotore), Joseph Wiseman (l'Inquisitore), Michael Higgins (Frate Ladvenn), Theodore Bikel (Robert de Beaudricourt), Ann Hillary (Agnes Sorel), Joan Elan (la giovane regina), Paul Roebling (il Delfino), Rita Vale (la regina Jolanda), Brace Gordon (Monsieur de la Tremouille / Capitan La Hire), Richard Nicholls (L'Arcivescovo di Reims), Ralph Roberts (il Boia), Edward Knight (un soldato inglese), Joe Bernard (lo scrivano).

c) Discografia

s.d. **Boris Karloff and his Friends.** Antologia di colonne sonore di « horror films » presentate da K.

Tales of Mystery & Imagination. K. racconta « The Legend of Sleepy Hollow » e « Rip Van Winkle ».

d) Videografia (essenziale)

1948 serie **Starring Boris Karloff** (presentatore) - **p.:** ABC (antologie ridotte di vecchi suoi film).

1952-54 serie **Colonel March of Scotland Yard** - **r.:** Cyril Endfield - **s.:** da « The Department of Queer Complaints » di Carter Dickson (John Dickson Carr) - **int.:** **Boris Karloff** (Col. March), John Hewer, Richard Wattis, Patricia Owens, Joan Sims - **p.:** Panda Prod. - **o.:** Gran Bretagna.

1955 serie **The Best of Broadway** - **p.:** CBS - specials **Connecticut Yankee** (12 marzo 1955) di Mark Twain - **int.:** **Boris Karloff** (Re Artù), Janet Blair, Eddie Albert, Gale Sherwood, John Conte - **Arsenic and Old Lace** (5 gennaio 1955) di Joseph Kesselring - **int.:** **Boris Karloff** (Jonathan Brewster), John Alexander, Peter Lorre, Helen Hayes, Billie Burke, Orson Bean.

1956 serie **Alcoa Hour** - **p.:** NBC - special: **Even the Weariest River** - **s., sc.:** Alvin Sapinsley - **int.:** Franchot Tone, Christopher Plummer, Jason Robards, **Boris Karloff.**

1957 serie **Halimark Hall of Fame** - **p.:** NBC - special: **The Lark** di Jean Anouilh - **sv.:** Maurice Evans - **r.:** George Schaefer - **int.:** Julie Harris, Eli Wallach, **Boris Karloff** (Cauchon).

s.d. **Treasure Island** di R.L. Stevenson - **int.:** **Boris Karloff** (Billy Bones); **Paradine Case** di Robert Hichens - **int.:** **Boris Karloff** (il pubblico ministero).

1958 serie **The Shirley Temple Storybook** - **p.:** NBC - episodio: **The Legend of Sleepy Hollow** - **int.:** **Boris Karloff.**

1960 special **Hollywood Sings** - **int.:** **Boris Karloff**, Eddie Albert, Tammy Grincs (K. canta per la prima volta e lo farà ancora in tv).
serie **Playhouse 90** - **p.:** CBS - episodio: **In the Presence of Mine Enemy** - **s., sc.:** Rod Serling - **int.:** **Boris Karloff.**

1960 e ss. serie **Thriller** - **p.:** NBC (presentatore stabile). K. è inoltre interprete di 5 episodi: **The Premature Burial** - **r.:** Douglas Heyes - **s.:** dal racconto di Edgar Allan Poe - **ad.:** Douglas Heyes - **sc.:** William Gordon - **int.:** **Boris Karloff** (Thorne), Sidney Blackmer, Patricia Medina - **The Last of the Sommervilles** - **r.:** Ida Lupino - **s., sc.:** Ida e Richard Lupino - **int.:** **Boris Karloff** (dott. Farnham), Peter Walker, Martita Hunt, Phyllis Thaxter - **Dialogues with Death,** parte prima: **Friend of the Dead** - **r.:** Ida Lupno - **int.:** **Boris Karloff** (« Pop » Jenkins), Ed Nelson, George Kane - parte seconda: **Welcome Home** - **r.:** Ida Lupino - **int.:** **Boris Karloff** (Colonnello Jackson), Estelle Winwood, Ed Nelson -

The Incredible Doktor Markesan - **r.:** Robert Florey - **s.:** in parte da un racconto di August Derleth - **sc.:** Donald S. Sanford - **int.:** **Boris Karloff** (dott. Markesan), Dick York, Carolyn Kearney, Billy Beck, Richard Hales, Basil Howes - **The Prediction** - **int.:** **Boris Karloff** (Clayton Mace) - **A Wig for Miss Devore** - **r.:** John Brahm - **int.:** **Boris Karloff.**

1962 serie **Route 66** - episodio: **Lizard's Leg and Owlet's Wing** - **p.:** CBS - **int.:** **Boris Karloff**, Peter Lorre, Lon Chaney jr.

serie **Reckoning** - episodio: **The Shadow of Genius** - **p.:** CBS - **r.:** Ralph Nelson - **int.:** **Boris Karloff** (il fisico nucleare), Skip Homeier, Eva LeGallienne.

1966 serie **The Girl from U.N.C.L.E.** - episodio: **The Mother Muffin Affair** - **p.:** Metro-Goldwyn-Mayer / Arena / NBC - **r.:** Sherman Marks - **s., sc.:** Joseph Valcelli - **int.:** Robert Vaughn (Mr. Napoleon Solo), **Boris Karloff** (Mamma Muffin), Stephanie Powers, Leo G. Carroll, Bruce Gordon, William Tuttle.

How the Grinch Stole Christmas, disegno animato - **p., r.:** Chuck Jones - **s.:** dal libro del dr. Seuss - (voce del narratore).

1967 serie **I Spy** - episodio: **Mainly on the Plains** - **p.:** NBC - **r.:** David Friedkin - **s., sc.:** David Friedkin e Morton Fine - **int.:** Robert Culp, Bill Cosby, **Boris Karloff** (don Ernesto Silvando), Carl Schell, Acel Darner, Mona Hamlin.

1968 serie **Red Skelton Show** - episodio: **Who Steals My Robot Steals Trash** - **p.:** CBS - **r.:** Howard Quinn - **int.:** **Boris Karloff** (dr. Nelson senior), Vincent Price, Red Skelton, Jan Arvan, Melanie Alexander, James Milhollin.

serie **The Name of the Game** - episodio: **The White Birch** - **int.:** **Boris Karloff.**
programma **The Jonathan Winters Show**, uno « sketch » - **int.:** Jonathan Winters, **Boris Karloff** (lo scienziato pazzo), Agnes Moorehead.

e) Filmografia

1916 **The Dumb Girl of Portici** - **r.:** ? - **s.:** dall'opera lirica di D.F.E. Auber ispirata dalla vita di Masaniello - **ad.:** Lois Weber - **int.:** **Boris Karloff** (comparsa) - **p.:** Universal.

1919 **His Majesty, the American** (Sua Maestà Douglas) - **r., s.:** Joseph Henabery - **sc.:** Joseph Henabery e Elton Banks - **int.:** Douglas Fairbanks, Lillian Langton, Marjorie Daw, Frank Campeau, Sam Southern, **Boris Karloff** - **p.:** Douglas Fairbanks Pictures Corp. per United Artists.

The Prince and Betty - **r.:** Robert Thornby - **s.:** dal racconto di P.G. Woodehouse - **int.:** William Desmond, **Boris Karloff** - **p.:** Jesse D. Hampton per Pathé.

1920 **The Deadlier Sex** - **r.:** Robert Thornby - **s.:** Fred Myton - **int.:** Blanche Sweet, Mahlon Hamilton, **Boris Karloff** - **p.:** Pathé.

The Courage of Marge O'Doone - **r.:** David Smith - **s.:** dal romanzo di James Oliver Curwood - **sc.:** Robert North Bradbury - **int.:** Pauline Starke, Jack Curtis, **Boris Karloff** - **p.:** Vitagraph.

The Last of the Mohicans (L'ultimo dei Mohicani) - **r.:** Maurice Tourneur e Clarence Brown - **s.:** dal romanzo di James Fenimore Cooper - **sc.:** Robert Dillon - **int.:** Albert Roscoe, Wallace Beery, Barbara Bedford, Bela Lugosi, **Boris Karloff**, Lillian Hall, Harry Lorraine - **p.:** Maurice Tourneur per Associated Producers.

1921 **Without Benefit of Clergy** - **r.:** James Youg - **s.:** dal racconto di Rudyard Kipling - **sc.:** Randolph Lewis - **int.:** Virginia Brown Faire, **Boris Karloff** - **p.:** Robert Brunton per Pathé.

Cheated Hearts - **r.:** Hobart Henley - **s.:** William F. Payson - **sc.:** Wallace Crifton - **int.:** Herbert Rawlinson, Warner Baxter, Marjorie Daw, **Boris Karloff** - **p.:** Hobart Henley per la Universal.

The Hope Diamond Mystery - **r.:** Stuart Payton - **s.:** dai racconti polizieschi di May Yohe - **sc.:** Charles Goddard e John B. Clymer - **int.:** Grace Darmond, George Chesebro, Harry Carter, William Marion, **Boris Karloff**, Carmen Phillips, William Puckley, May Yohe - **p.:** Kosmik Films (« Serial » in 15 episodi).

1922 **The Cave Girl** - **r.:** Joseph J. Franz - **s.:** dalla commedia di Guy Bolton e George Middleton - **sc.:** William Parker - **int.:** Teddie Gerard, **Boris Karloff** - **p.:** Inspiration Pictures / First National.

The Man from Downing Street - **r.:** Edward José - **s.:** Clyde Westover, Lottie Horner, Florine Williams - **sc.:** Bradley J. Smollen - **int.:** **Boris Karloff** - **p.:** Vitapragh.

The Infidel - **r., s., sc.:** James Young - **int.:** Katherine MacDonald, Robert Ellis, **Boris Karloff** - **p.:** B.P. Schulberg per la Preferred Pictures-First National.

The Altar Stairs - **r.:** Lambert Hyllier - **s.:** G.B. Lancaster - **sc.:** Doris Schroeder - **int.:** Frank Mayo, **Boris Karloff** - **p.:** Universal.

Omar the Tentmaker (Passione d'Oriente **ovvero** Avventure d'Oriente) - **r.:** James Young - **s.:** dalla commedia « Omar Khayyám, the Tentmaker » di Richard Walton Tully - **sc.:** Richard Walton Tully - **int.:** Ramon Novarro, Guy Bates Post, Virginia Brown Faire, Patsy Ruth Miller, Noah Beery sr., **Boris Karloff** - **p.:** First National.

1923 **The Woman Conquers** - **r.:** Tom Forman - **s.:** Violet Clark - **int.:** Katherine MacDonald, Bryant Washburn, **Boris Karloff** - **p.:** B.P. Schulberg per la Preferred Pictures / First National.

The Prisoner - **r.:** Jack Conway - **s.:** dal racconto « Castle Craneycrow » di George Barr McCutcheon - **int.:** Herbert Rawlinson, **Boris Karloff** - **p.:** Universal.

1924 **Dynamite Dan** - **r.:** ? - **int.:** Kenneth MacDonald, **Boris Karloff** - **p.:** Sunset.

1925 **Parisian Nights** (Grand Guignol) - **r.:** Al Santell - **s.:** Emile Forst - **sc.:** Fred Myton e Doty Hobart - **int.:** Elaine Hammerstein, Lou Tellefen, Renée Adorée, **Boris Karloff** - **p.:** R-C Pictures per la F.B.O.

Forbidden Cargo - **r.:** Tom Buckingham - **s., sc.:** Fred Myton - **int.:** Evelyn Brent, **Boris Karloff** - **p.:** R-C Pictures per la F.B.O.

The Prairie Wife - **r., sc.:** Hugh Ballin - **s.:** dal racconto di Arthur Stringer - **int.:** Dorothy Devore, Herbert Rawlinson, Gibson Gowland, **Boris Karloff** - **p.:** Eastern Prod. - Metro-Goldwyn.

Lady Robin Hood - **r.:** Ralph Ince - **s.:** Clifford Howard, Burke Jenkins - **int.:** Evelyn Brent, Robert Ellis, **Boris Karloff** - **p.:** R-C Pictures per la F.B.O.

Never the Twain Shall Meet (La regina mulatta) - **r.:** Maurice Tourneur - **s.:** dal racconto di Peter B. Kyne - **sc.:** Eugene Mullin - **int.:** Anita Stewart, Bert Lytell, Huntly Gordon, **Boris Karloff** - **p.:** William Randolph Hearst per la Cosmopolitan.

1926 **The Greater Glory** - **r.:** Curt Rehfeld - **s.:** dal romanzo « Viennese Medley » di Edith O'Shaughnessy - **sc.:** June Mathis - **int.:** Anna Q. Nilsson, Conway Tearle, Jean Hersholt, Ian Keith, **Boris Karloff**, May Allison - **p.:** June Mathis per la First National.

Her Honor, the Governor - **r.:** Chet Withey - **s.:** Hyatt Daab, Weed Dickinson - **sc.:** Doris Anderson - **int.:** Pauline Frederick, Tom Santschi, **Boris Karloff** - **p.:** R-C Pictures per la F.B.O.

The Bells - **r.:** James Young - **s.:** dal dramma di Henry Irving - **int.:** Lionel Barrymore, Gustav von Seyffertitz, **Boris Karloff** - **p.:** Chadwick.

The Eagle of the Sea (Il corsaro mascherato) - **r.:** Frank Lloyd - **s.:** dal racconto « Captain Sazarac » di Charles Tenney Jackson - **sc.:** Julian Josephson - **int.:** Ricardo Cortez, Florence Vidor, **Boris Karloff** - **p.:** Adolph Zukor e Jesse L. Lasky per la Paramount.

Old Ironsides (L'aquila dei mari) - **r.:** James Cruze - **s.:** Laurence Stallings - **sc.:** Harry Carr e Walter Woods - **int.:** Charles Farrell, Esther Ralston, Wallace Beery, George Bancroft, **Boris Karloff** - **p.:** James Cruze per la Paramount.

Flames - **r.:** Lewis H. Moomaw - **s., sc.:** Alfred A. Cohn - **int.:** Eugene O'Brien, Virginia Valli, Jean Hersholt, Bryant Washburn, **Boris Karloff** - **p.:** Lewis H. Moomaw per la Associated Exhibitors.

The Golden Web - **r.:** Walter Lang - **s.:** dal romanzo poliziesco di E. Phillips Oppenheim - **sc.:** James Bell Smith - **int.:** Lillian Rich, Huntley Gordon, **Boris Karloff** - **p.:** Glenn Belt per la Gotham.

Flaming Fury - **r.:** James Hogan - **s., sc.:** Doris Anderson - **int.:** **Boris Karloff** - **p.:** R-C Pictures per la F.B.O.

The Man in the Saddle - **r.:** Clifford S. Smith - **s., sc.:** Charles A. Logue - **int.:** Hoot Gibson, Virginia Brown Faire, **Boris Karloff** - **p.:** Universal.

1927 **Tarzan and the Golden Lion** (Tarzan, re della giungla) - **r.:** J.P. MacGowan - **s.:** dal romanzo di Edgar Rice Burroughs - **sc.:** William E. Wing - **int.:** James Pierce, Edna Murphy, **Boris Karloff** - **p.:** R-C Pictures per la F.B.O.

Let it Rain (Lascia che piova!) - **r.:** Eddie F. Cline - **s., sc.:** Wade Boteler, George J. Crone, Earle Snell - **int.:** Douglas MacLean, Wade Boteler, Shirley Mason, **Boris Karloff** - **p.:** Paramount.

The Meddlin' Stranger - **r.:** Richard Thorpe - **int.:** Wally Wales, **Boris Karloff** - **p.:** Pathé.

The Phantom Buster - **r.:** William Bertram - **int.:** Buddy Roosevelt, William Bertram, **Boris Karloff** - **p.:** Pathé.

Soft Cushions (Il fiore di Bagdad) - **r.:** Eddie F. Cline - **s.:** George Randolph Chester - **sc.:** Wade Boteler, Frederick Chapin - **int.:** Douglas Mac Lean, Sue Carol, **Boris Karloff** - **p.:** Paramount.

Two Arabian Knights (Una notte in Arabia) - **sv.:** John W. Considine jr. - **r.:** Lewis Milestone - **s.:** dal racconto di Donald McGibeny - **ad.:** Wallace Smith, Cyril Gardner - **sc.:** James O' Donohue - **int.:** William Boyd, Louis Wolheim, Mary Astor, Ian Keith, **Boris Karloff** - **p.:** Howard Hughes e John W. Considine jr. per la United Artists.

1928 **The Love Mart** (La creola della Louisiana) - **r.:** George Fitzmaurice - **s.:** dal racconto « The Code of Victor Jallot » di Edward Childs Carpenter - **sc.:** Benjamin Glazer - **int.:** Billie Dove, Gilbert Roland, Noah Beery sr., **Boris Karloff** - **p.:** George Fitzmaurice per la First National.

Burning the Wind - **r.**: Henry MacRae, Herbert Blache - **s.**: dal romanzo « A Daughter of the Dons » di William MacLeod Raine - **int.**: Hoot Gibson, Virginia Brown Faire, **Boris Karloff**, Robert Holmes - **p.**: Universal.

The Vultures of the Sea - **r.**: Richard Thorpe - **int.**: Johnnie Walker, Shirley Mason, Tom Santschi, **Boris Karloff**, Frank Hagney, John Carpenter, George Magrill, Joe Bennett - **p.**: Mascot Pictures Corporation (« serial » in 10 episodi).

1929 **Little Wild Girl** - **r.**: Frank S. Mattison - **int.**: Lila Lee, Cullen Landis, **Boris Karloff** - **p.**: Trinity.

The Devil's Chaplain - **r.**: Duke Worne - **int.**: Cornelius Keefe, Virginia Brown Faire, **Boris Karloff** - **p.**: Rayart.

Phantoms of the North - **r.**: Harry Webb - **int.**: Edith Roberts, Donald Keith, **Boris Karloff** - **p.**: Biltmore.

Two Sisters (Le due sorelle) - **r.**: Scott Pembroke - **int.**: Viola Dana, Rex Lease, **Boris Karloff** - **p.**: Rayart.

The Unholy Night (Lo spettro verde) - **r.**: Lionel Barrymore - **s.**: Ben Hecht - **sc.**: Edwin Justus Mayer - **ad.**: Dorothy Farnum - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Ernest Torrence, Dorothy Sebastian, Roland Young, **Boris Karloff** - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer. [Primo film sonoro di K.]

Behind that Curtain (L'incanto del deserto) - **r.**: Irving Cummings - **s.**: dal romanzo poliziesco di Earl Derr Biggers (del ciclo su Charlie Chan) - **sc.**: Sonya Levien e Clarke Silvernail - **int.**: Warner Baxter, Lois Moran, Gilbert Emery, Claude King, **Boris Karloff**, Jamiel Hassen, Peter Gawthorne, John Rogers, Montague Shaw, Finch Smiles, Mercedes Velasco, E.A. Park - **p.**: Fox.

The Fatal Warning - **r.**: Richard Thorpe - **int.**: Hélène Costello, Ralph Graves, George Periolat, Phillip Smalley, Lloyd Whitlock, **Boris Karloff**, Sy Crossley, Thomas Lingham, Symona Boniface - **p.**: Mascot Pictures Corporation (« serial » in 10 episodi).

King of the Kongo - **r.**: Richard Thorpe - **int.**: Jacqueline Logan, Walter Miller, Richard Tucker, **Boris Karloff** - **p.**: Mascot Pictures Corporation (« serial » in 10 episodi, realizzato in due versioni, muta e sonora).

1930 **The Bad one** (L'amante del marinaio **ovvero** Femmina) - **sv.**: John W. Considine jr. - **r.**: George Fitzmaurice - **s.**: John Farrow - **sc.**: Carey Wilson e Howard Emmett Rogers - **m.**: Hugo Riesenfeld - **mo.**: Don Hays - **int.**: Dolores Del Rio, Edmund Lowe, Don Alvarado, Ulrich Haupt, George Fawcett, **Boris Karloff** - **p.**: George Fitzmaurice per Joseph M. Schenck-United Artists.

The Sea Bat (Il vampiro del mare) - **r.**: Wesley Ruggles - **s.**: Dorothy Yost - **sc.**: Bess Meredyth e John Howard Lawson - **mo.**: Ira Morgan - **int.**: Charles Bickford, John Miljan, Raquel Torres, Nils Asther, **Boris Karloff** - **p.**: M.G.M.

The Utah Kid - **r.**: Richard Thorpe - **s.**: Frank Howard Clark - **int.**: Rex Lease, Dorothy Sebastian, Tom Santschi, Mary Carr, Walter Miller, Lafe McKee, **Boris Karloff**, Bud Osborne - **p.**: Tiffany.

Mother's Cry - **r.**: Hobart Henley - **s.**: dal romanzo di Helen Grace Carlisle - **sc.**: Lenore J. Coffee - **int.**: Dorothy Peterson, Helen Chandler, David Manners, Sidney Blackmer, Edward Woods, Evalyn Knapp, Pat O'Malley, Jean Barry, **Boris Karloff** - **p.**: First National-Vitaphone.

1931 **The Criminal Code** (Codice Penale) - **r.**: Howard Hawks - **s.**: dal dramma di Martin Flavin - **sc.**: Fred Niblo jr. e Seton I. Miller - **mo.**: Edward Curtis - **int.**: Walter Huston, Phillips Holmes, Constance Cummings, Mary Doran, DeWitt Jennings, John Sheehan, **Boris Karloff**, Otto Hoffman, Clark Marshall, Arthur Hoyt, Ethel Wales, John St. Polis, Paul Porcasi, James Guylfoyle, Lee Phelps, Hugh Walker, Jack Vance - **p.**: Harry Cohn per la Columbia.

Cracked Nuts - **r.**: Eddie F. Cline - **s., sc.**: Al Boasberg - **dial.**: Ralph Spence e Al Boasberg - **int.**: Bert Wheeler & Robert Woolsey, Edna May Oliver, Louis Calhern, Dorothy Lee, Leni Stengel, Stanley Fields, **Boris Karloff** - **p.**: Douglas MacLean per la R.K.O.-Radio Pictures.

Young Donovan's Kid (Il mio ragazzo) - **r.**: Fred Niblo - **s.**: dal racconto « Big Brother » di Rex Beach - **sc.**: J. Walter Ruben - **int.**: Richard Dix, Marion Shilling, Jackie Cooper, Frank Sheridan, **Boris Karloff** - **p.**: Louis Sarecky per la R.K.O.-Radio Pictures.

Smart Money - **r.:** Alfred E. Green - **s., sc.:** Kubec Glasmon, Lucien Hubbard, John Bright, Joseph Jackson - **int.:** Edward G. Robinson, Evalyn Knapp, James Cagney, **Boris Karloff** - **p.:** Warner Bros.

The Public Defender (L'elegante giustiziere) - **r.:** J. Walter Ruben - **s.:** George Goodchild - **sc.:** Bernard Schubert - **mo.:** Archie Marshek - **int.:** Richard Dix, Shirley Grey, Paul Hurst, Nella Walker, **Boris Karloff** - **p.:** R.K.O.-Radio Pictures.

I Like your Nerve (Accidenti al testamento) - **r.:** William McGann - **s.:** Roland Pertwee - **sc.:** Huston Branch - **int.:** Douglas Fairbanks jr., Loretta Young, Edmund Breon, Henry Kolker, Claude Allister, Ivan Simpson, Paul Porcasi, **Boris Karloff** - **p.:** First National.

Five Star Final - **r.:** Mervyn LeRoy - **s.:** dalla commedia di Louis Weitzenkorn - **sc.:** Byron Morgan - **ad.:** Robert Lord - **int.:** Edward G. Robinson, Marian Marsh, H.B. Warner, **Boris Karloff**, Aline MacMahon - **p.:** First National.

The Mad Genius (Il diavolo sciancato) - **r.:** Michael Curtiz - **s.:** dal dramma di Martin Brown - **sc.:** J. Grubb Alexander e Harvey Thew - **int.:** John Barrymore, Marian Marsh, **Boris Karloff**, Donald Cook - **p.:** Warner Bros.

Gulty Generation - **r.:** Rowland V. Lee - **s.:** dal dramma di Jo Milward e J. Kirby Hawkes - **sc.:** Jack Cunningham - **mo.:** Otis Garrett - **int.:** Leo Carrillo, Constance Cummings, Robert Young, Emma Dunn, Leslie Fenton, **Boris Karloff** - **p.:** Columbia.

The Yellow Ticket (Il passaporto giallo) - **r.:** Raoul Walsh - **s.:** dal dramma di Michael Morton - **sc.:** Jules Furthman - **mo.:** Jack Murray - **int.:** Elissa Landi, Lionel Barrymore, Laurence Olivier, **Boris Karloff** - **p.:** Fox (« remake » del film omonimo del 1918).

Graft - **r.:** Christy Cabanne - **s., sc.:** Barry Barringer - **int.:** Regis Toomey, Sue Carol, **Boris Karloff**, Dorothy Revier - **p.:** Universal.

Frankenstein (Frankenstein) - **r.:** James Whale - **s.:** dal romanzo di Mary Shelley e dal dramma, da esso tratto, di Peggy Webling - **ad.:** Robert Florey [il nome non figura nei titoli di testa] e John L. Balderston - **sc.:** Garrett Fort e Francis Edward Faragoh - **f.:** Arthur Edeson - **trucco per Boris Karloff:** Jack Pierce - **mo.:** Clarence Kolster - **int.:** **Boris Karloff** (il Mostro), Colin Clive, Mae Clarke, Edward Van Sloan, Dwight Frye, John Boles - **p.:** Carl Laemmle jr. per la Universal.

Tonight or Never - **r.:** Mervyn LeRoy - **s.:** dalla commedia di Lili Hatvany - **sc.:** Ernest Vajda - **ad.:** Frederick e Fanny Hatton - **mo.:** Grant Whytock - **dm.:** Alfred Newman - **int.:** Gloria Swanson, Melvyn Douglas, **Boris Karloff**, Ferdinand Gottschalk, Robert Grieg - **p.:** United Artists.

King Of The Wild - **r.:** B. Reeves Eason - **int.:** **Boris Karloff**, Walter Miller - **p.:** Mascot Pictures Co.

1932

Business and Pleasure - **r.:** David Butler - **s.:** dalla commedia « The Plutocrat » di Arthur Goodrich, basata sul romanzo di Booth Tarkington - **sc.:** William Conselman - **mo.:** Irene Morra - **int.:** Will Rogers, Jatta Goudal, Joel McCrea, **Boris Karloff**, Dorothy Peterson - **p.:** A.L. Rockett per la Fox.

Alias the Doctor (Il segreto del dottore) - **r.:** Michael Curtiz - **s.:** dal dramma di Emric Foldes - **sc.:** Houston Branch - **dial.:** Charles Kenyon - **f.:** Barney McGill - **mo.:** William Holmes - **int.:** Richard Barthelmess, Marian Marsh, Lucille La Verne, **Boris Karloff**, Norman Foster - **p.:** First National - Vitaphone.

Scarface (Scarface - Lo sfregiato) - **r.:** Howard Hawks - **s.:** dal romanzo di Armitage Trail - **ad.:** Ben Hecht - **f.:** Lee Garmes - **sc.:** Seton I. Miller, John Lee Mahim, W.R. Burnett - **mo.:** Edward Curtiss - **dm.:** Adolph Tandler e Gus Arnheim - **int.:** Paul Muni, George Raft, Karen Morley, **Boris Karloff**, Ann Dvorak, Osgood Perkins - **p.:** Howard Hughes - United Artists.

Cohens and Kellys in Hollywood - **r.:** John Francis Dillon - **s., sc.:** Howard J. Green (basati sui personaggi creati da Aaron Hoffman) - **f.:** Jerry Ash - **mo.:** Harry Lieb - **int.:** George Sidney, Charlie Murray, June Clyde, Norman Foster, **Boris Karloff** (breve apparizione nella parte di se stesso) - **p.:** Universal.

The Miracle Man - **r.:** Norman Z. McLeod - **s.:** dal racconto di Frank L. Packard e Robert H. Davis e dal dramma di George M. Cohan - **ad.:** Waldemar Young - **d.:** Waldemar Young e Samuel Hoffenstein - **int.:** John Wray, Sylvia Sidney,

Chester Morris, **Boris Karloff** - **p.:** Paramount (« remake » del film omonimo di George Loane Tucker del 1919).

Behind the Mask - **r.:** John Francis Dillon - **s.:** dal racconto « In the Secret Service » di Jo Swerling - **ad., d.:** Jo Swerling - **f.:** Ted Tetzlaff - **sc.:** Dorothy Howell - **mo.:** Otis Garrett - **int.:** Jack Holt, Constance Cummings, **Boris Karloff** - **p.:** Columbia.

The Mummy (La mummia) - **r.:** Karl Freund - **s.:** Nina Wilcox Putnam e Richard Schayer - **f.:** Charles Stumar - **sc.:** John L. Balderston - **trucco per Boris Karloff:** Jack Pierce - **int.: Boris Karloff,** Zita Johann, David Manners, Edward Van Sloan, Arthur Byron - **p.:** Universal.

The Old Dark House - **r.:** James Whale - **s.:** dal romanzo « Benighted » di John Boynton Priestley - **sc.:** Benn W. Levy - **d. aggiunti:** R.C. Sherriff - **f.:** Arthur Edeson - **sv.mo.:** Maurice Pivar - **mo.:** Clarence Kolster - **int.: Boris Karloff,** Lillian Bond, Charles Laughton, Melvyn Douglas, Gloria Stuart, Ernest Thesiger, Raymond Massey - **p.:** Universal.

Night World - **r.:** Hobart Henley - **s.:** P.J. Wolfson e Allen Rivkin - **f.:** Merry Gerstad - **sc.:** Richard Schayer - **int.:** Lew Ayres, Mae Clarke, **Boris Karloff,** Dorothy Revier, Russell Hopton - **p.:** Universal.

The Mask of Fu Manchu (La maschera di Fu Manchu) - **r.:** Charles Brabin - **s.:** dal romanzo di Sax Rohmer - **f.:** Gaetano Gaudio - **sc.:** Irene Kuhn, Edgar Allan Woolf, John Willard - **mo.:** Ben Lewis - **int.: Boris Karloff** (Fu Manchu), Lewis Stone, Karen Morley, Charles Starrett, Myrna Loy, Jean Hersholt - **p.:** M.G.M.

1933 **The Ghoul** - **r.:** T. Hayes Hunter - **s.:** Frank King e Leonard Hines - **ad.:** Rupert Downing - **f.:** G. Krampf - **mo.:** Ian Dalrymple - **int.: Boris Karloff,** Anthony Bushell, Dorothy Hyson, Sir Cedric Hardwicke, Ernest Thesiger, Kathlee Harrison, Harold Huth, D.A. Clarke-Smith, Ralph Richardson - **p.:** Gaumont-British. (In Gran Bretagna).

The Man who Dared - **r.:** Hamilton MacFadden - **sc., sc.:** Dudley Nichols e Lamar Trotti - **f.:** Arthur Miller - **mo.:** Al De Gaetano - **int.:** Preston Foster, Zita Johann, **Boris Karloff,** Joan Marsh, Irene Biller, Clifford Jones, June Vlasek, Leon Waycoff, Douglas Cosgrove, Douglas Dumbrille, Frank Sheridan, Leonid Snegoff, Elsie Larson, Lita Chevret, Vivian Reid, Matt McHugh, Jay Ward - **p.:** Fox.

1934 **The House of Rothschild** (La casa dei Rothschild) - **r.:** Alfred Werker - **s.:** da un dramma di George Hembert Westley - **sc.:** Nunnally Johnson - **mo.:** Alan McNeil e Barbara McLean - **m.:** Alfred Newman - **int.:** George Arliss, Loretta Young, Robert Young, **Boris Karloff,** C. Aubrey Smith - **p.:** Darryl F. Zanuck-United Artists.

The Lost Patrol (La pattuglia sperduta) - **r.:** John Ford - **s.:** dal racconto « Patrol » di Philip MacDonald - **sc.:** Dudley Nichols - **ad.:** Garrett Fort - **mo.:** Paul Weatherwax - **m.:** Max Steiner - **int.:** Victor McLaglen, **Boris Karloff,** Wallace Ford, Reginald Denny, J.M. Kerrigan, Billy Bevan, Alan Hale, Brandon Hurst - **p.:** Cliff Reid per la R.K.O.-Radio Pictures.

The Black Cat - **r.:** Edgar G. Ulmer - **s.:** Edgar G. Ulmer e Peter Ruric, dal racconto di Edgar Allan Poe - sc.: Peter Ruric - **f.:** John Mescall - **int.: Boris Karloff,** Bela Lugosi, David Manners, Jacqueline Welles [Julie Bishop], Harry Cording - **p.:** Universal.

Gift of Gab - **r.:** Karl Freund - **s.:** Jerry Wald e Philip G. Epstein - **sc.:** Rian James - **ad.:** Lou Breslow - **int.:** Edmund Lowe, Gloria Stuart, Alice White, Paul Lukas e un « All Star Cast » (fra cui **Boris Karloff**) - **p.:** Universal.

1935 **Bride of Frankenstein** (La moglie di Frankenstein) - **r.:** James Whale - **s., sc.:** William Hurlbut e John L. Balderston, ispirato a personaggi e situazioni creati da Mary Shelley - **f.:** John Mescall - **efs.:** John P. Fulton - **trucco per Boris Karloff:** Jack Pierce - **sv.mo.:** Maurice Pivar - **mo.:** Ted Kent - **m.:** Franz Waxman - **int.: Boris Karloff** (il Mostro), Colin Clive, Elsa Lanchester, Valerie Hobson, Ernest Thesiger, Dwight Frye, Una O'Connor - **p.:** Carl Laemmle jr. per la Universal.

The Raven - **r.:** Louis Friedlander [Lew Landers] - **s.:** dal racconto di Edgar Allan Poe - **sc.:** David Boehm - **sv.mo.:** Maurice Pivar - **mo.:** Alfred Akst - **int.: Boris Karloff,** Bela Lugosi, Irene Ware, Lester Matthews, Samuel S. Hinds - **p.:** Carl Laemmle jr. (**asp.:** David Diamond) per la Universal.

The Black Room (Il mistero della camera nera) - **r.:** Roy William Neill - **s.:** Arthur Strawn - **sc.:** Henry Myers e Arthur Strawn - **mo.:** Richard Cahoon - **int.:** **Boris Karloff** (in un duplice ruolo), Marian Marsh, Robert Allen, Katherine De Mille - **p.:** Columbia.

1936 **The Invisible Ray** (Il raggio invisibile) - **r.:** Lambert Hyllier - **s.:** Howard Higgins, Douglas Hodges - **sc.:** John Colton - **f.:** George Robinson - **mo.:** Bernard Burton - **m.:** Franz Waxman - **int.:** **Boris Karloff,** Bela Lugosi, Frances Drake, Frank Lawton, Walter Kingsford, Beulah Bondi - **p.:** Edmund Grainger per la Universal.

The Walking Dead (L'ombra che cammina) - **r.:** Michael Curtiz - **s.:** Ewart Adamson, Joseph Fields - **sc.:** Ewart Adamson, Peter Milne, Robert Andrews, Lillie Hayward - **int.:** **Boris Karloff,** Marguerite Churchill, Ricardo Cortez, Barton Mac Lane, Warren Hull, Edmund Gwenn - **p.:** Warner Bros.

Charlie Chan at the Opera (Il pugnale scomparso) - **r.:** H. Bruce Humberstone - **s.:** Bess Meredyth, basato sui personaggi creati da Earl Derr Biggers - **sc.:** Scott Darling e Charles S. Belden - **dm.:** Samuel Kaylin - **int.:** Warner Oland, Keye Luke, Charlotte Henry, **Boris Karloff,** Thomas Beck - **p.:** Twentieth-Century-Fox.

The Man who Changed his Mind [negli U.S.A.: **The Man who Lived Again**] - **r.:** Robert Stevenson - **s., sc.:** L. du Garde Peach, Sidney Gilliat, John L. Balderston - **int.:** **Boris Karloff,** Anna Lee, John Loder - **p.:** Gaumont-British. (In G.B.)

Juggernaut (L'idolo del male) - **r.:** Henry Edwards - **s.:** dal romanzo di Alice Campbell - **sc.:** Cyril Campio n e H. Fowler Mear - **int.:** **Boris Karloff,** Mona Goya, Joan Wynham, Arthur Margetson - **p.:** Julius Hagen per Grand National Films.

1937 **Night Key** (La chiave misteriosa) - **r.:** Lloyd Corrigan - **s.:** William Pierce - **sc.:** Tristram Tupper, John C. Moffitt - **f.:** George Robinson - **int.:** **Boris Karloff,** Warren Hull, Jean Rogers, Samuel S. Hinds, Alan Baxter - **p.:** Robert Presnell per Universal.

West Of Shanghai - **r.:** John Farrow - **s.:** da un dramma di Porter Emerson Browne - **sc.:** Crane Wilbur - **int.:** **Boris Karloff,** Gordon Oliver, Beverly Roberts, Ricardo Cortez - **p.:** Warner Bros.First National.

1938 **The Invisible Menage** - **r.:** John Farrow - **s.:** dal dramma poliziesco di Ralph Spencer Zink - **sc.:** Crane Wilbur - **mo.:** Harold McLernon - **int.:** Regis Toomey, Marie Wilson, **Boris Karloff,** Henry Kolker, Eddie Craven - **p.:** Warner Bros.

Mr. Wong, Detective (La morte invisibile) - **r.:** William Nigh - **s.:** dai racconti polizieschi di Hugh Wiley - **sc.:** Houston Branch - **mo.:** Russell Schoengarth - **int.:** **Boris Karloff** (Mr. Wong), Grant Withers, Maxine Jennings, Evelyn Brent - **p.:** William T. Lackey per la Monogram.

1939 **Son of Frankenstein** (Il figlio di Frankenstein) - **r.:** Rowland V. Lee - **s., sc.:** Willis Cooper, basati sui personaggi creati da Mary Shelley - **f.:** George Robinson - **scg.:** Jack E. Otterson - **mo.:** Ted Kent - **m.:** Frank Skinner - **int.:** **Boris Karloff** (il Mostro), Bela Lugosi, Basil Rathbone, Lionel Atwill, Josephine Hutchinson, Emma Dunn, Edgar Norton, Perry Ivins, il piccolo Dunnie Dunagan, Caroline Cooke, Michael Mark - **p.:** Rwoland V. Lee per la Universal.

The Mystery of Mr. Wong (Vendetta) - **r.:** William Nigh - **s.:** dai racconti polizieschi di Hugh Wiley - **sc.:** Scott Darling - **mo.:** Russell Schoengarth - **int.:** **Boris Karloff** (Mr. Wong), Grant Withers, Lotus Long, Morgan Wallace, Holmes Herbert - **p.:** William T. Lackey per la Monogram.

Mr. Wong in Chinatown (Città cinese) - **r.:** William Nigh - **s.:** dai racconti polizieschi di Hugh Wiley - **sc.:** Scott Darling - **mo.:** Russell Schoengarth - **int.:** **Boris Karloff** (Mr. Wong), Grant Wilhers, Marjorie Reynolds, William Royle - **p.:** William T. Lackey per la Monogram.

The Man They Could not Hang (L'uomo che non poteva essere impiccato) - **r.:** Nick Grinde - **s.:** Leslie T. White e George W. Sayre - **sc.:** Karl Brown - **mo.:** William Lyon - **int.:** **Boris Karloff,** Lorna Gray, Robert Wilcox, Roger Pryor - **p.:** Wallace MacDonald per la Columbia Pictures.

Tower of London (L'usurpatore) - **r.:** Rowland V. Lee - **s., sc.:** Robert N. Lee - **f.:** George Robinson - **scg.:** Jack E. Otterson - **int.:** Basil Rathbone, **Boris Karloff,** Barbara O'Neil, Ian Hunter, Vincent Price - **p.:** Universal.

1940 **The Fatal Hour** (L'ora fatale) - **r.:** William Nigh - **s.:** dai racconti polizieschi di Hugh Wiley - **sc.:** Scott Darling - **ad.:** Joseph West - **f.:** Harry Neumann - **mo.:** Russell Schoengarth - **int.:** **Boris Karloff** (Mr. Wong), Grant Withers, Marjorie Reynolds, Charles Townbridge - **p.:** William T. Lackey per la Monogram.

British Intelligence - **r.:** Terry Morse - **s.:** dal dramma di Anthony Paul Kelly - **sc.:** Lee Katz - **int.:** Margaret Lindsay, **Boris Karloff,** Maris Wrixon, Holmes Herbert, Leonard Mudie - **p.:** Warner Bros. (« remake » di **Three Faces East,** 1930, di Roy Del Ruth).

Black Friday - **r.:** Arthur Lubin - **s., sc.:** Curt Siodmak e Eric Taylor - **int.:** **Boris Karloff,** Bela Lugosi, Stanley Ridges, Anne Nagel, Anne Gwynne - **p.:** Universal.

The Man with Nine Lives (Uomini dalle nove vite) - **r.:** Nick Grinde - **s.:** Harold Shumate - **sc.:** Karl Brown - **mo.:** Al Clark - **int.:** **Boris Karloff,** Roger Pryor, Jo Ann Sayers, Stanley Brown, John Dilson, Hal Taliaferro - **p.:** Columbia.

Devil's Island - **r.:** William Clemens - **s.:** Anthony Coldewey e Raymond L. Schrock - **sc.:** Don Ryan **e** Kenneth Gamut - **int.:** **Boris Karloff,** Nedda Harrigan, James Stephenson, Adia Kuznetzoff, Rolla Gourvitch - **p.:** Warner Bros.

Doomed to Die (Condannato a morte) - **r.:** William Nigh - **s.:** Ralph Bettinson, basato sui personaggi creati da Hugh Wiley - **sc.:** Michel Jacoby - **f.:** Harry Neumann - **mo.:** Robert Golden - **int.:** **Boris Karloff** (Mr. Wong), Grant Withers, Marjorie Reynolds, Melvin Lang, Guy Usher - **p.:** Paul Malvern per la Monogram.

Before I Hang (Prima che m'impicchino) - **r.:** Nick Grinde - **s.:** Karl Brown e Robert D. Andrews - **sc.:** Robert D. Andrews - **f.:** Benjamin Kline - **dm.:** Morris W. Stoloff - **mo.:** Charles Nelson - **int.:** **Boris Karloff,** Evelyn Keyes, Bruce Bennett, Pedro De Cordoba, Edward Van Sloan - **p.:** Wallace MacDonald per la Columbia.

The Ape - **r.:** William Nigh - **s.:** dal dramma di Adam Hull Shirk - **sc.:** Richard Carroll e Curt Siodmak - **f.:** Harry Neumann - **mo.:** Russell Schoengarth - **int.:** **Boris Karloff,** Gertrude Hoffmann, Henry Hall, Gene O'Donnell, Maris Wrixon - **p.:** William T. Lackey per la Monogram.

You'll Find Out - **r.:** David Butler - **s.:** David Butler, James V. Kern - **sc.:** James V. Kern - **m.:** James McHugh - **arrang.:** George Duning - **dm.:** Roy Webb - **mo.:** Irene Morra - **int.:** Kay Kyser e la sua orchestra, Helen Parrish, Peter Lorre, **Boris Karloff,** Bela Lugosi, Dennis O'Keefe - **p.:** David Butler per la RKO.

1941 **The Devil Commands** - **r.:** Edward Dmytryk - **s.:** William Sloane - **sc.:** Robert D. Andrews e Milton Gunzburg - **mo.:** Al Clark - **dm.:** Morris W. Stoloff - **int.:** Boris Karloff, Amanda Duff, Richard Fiske, Anne Revere - **p.:** Wallace MacDonald per la Columbia.

1942 **The Boogie Man Will Get You** - **r.:** Lew Landers - **s.:** da un racconto di Hal Fimberg e Robert B. Hunt - **sc.:** Edwin Blum - **adatt.:** Paul Gangelin - **mo.:** Richard Fantl - **dm.:** Morris W. Stoloff - **int.:** **Boris Karloff,** Peter Lorre, Maxie Rosenbloom, Jeff Donnell, Larry Parks - **p.:** Colbert Clark per la Columbia.

1944 **The Climax** (La voce magica) - **r.:** George Waggner - **s.:** dal dramma di Edward Locke - **ad.:** Curt Siodmak - **sc.:** Curt Siodmak e Lynn Sterling - **f.** (Technicolor): Hal Mohr - **dm.:** Don George - **int.:** **Boris Karloff,** Susanna Foster, Turhan Bey, Gale Sondergaard, Thomas Gomez - **p.:** George Waggner per la Universal (« remake » del film di Renaud Hoffman del 1930).

1945 **House of Frankenstein** - **r.:** Erle C. Kenton - **s.:** Curt Siodmak, basato sul personaggio creato da Mary Shelley - **sc.:** Edward T. Lowe - **f.:** George Robinson - **mo.:** Phil Cahn - **int.:** **Boris Karloff,** J. Carrol Naish, Lon Chaney jr., George Zucco, John Carradine, Lionel Atwill, Anne Gwynne, Glenn Strange (il Mostro) - **p.:** Pal Malvern per la Universal.

The Body Snatcher (La jena) - **r.:** Robert Wise - **s.:** dal racconto di R.L. Stevenson - **sc.:** Philip MacDonald e Carlos Keith - **mo.:** J.R. Whittredge - **m.:** Roy Webb - **int.:** **Boris Karloff,** Henry Daniell, Bela Lugosi, Russell Wade - **p.:** Val Lewton per la RKO.

Isle of the Dead (Il vampiro dell'isola) - **r.:** Mark Robson - **s., sc.:** Ardel Wray e Josef Mischel - **mo.:** Lyle Boyer - **m.:** Leigh Harline - **int.:** **Boris Karloff,** Ellen Drew, Marc Cramer, Katherine Emery, Helen Thimig - **p.:** Val Lewton per la RKO.

1946 **Bedlam** - **r.:** Mark Robson - **s., sc.:** Carlos Keith, Mark Robson, ispirati al quadro di William Hogarth, ottavo del ciclo « The Rake's Progress » - **mo.:** Lyle Boyer - **m.:** Roy Webb - **int.: Boris Karloff,** Anna Lee, Billy House, Richard Fraser - **p.:** Val Lewton per la RKO.

1947 **Lured** (Lo sparviero di Londra) - **r.:** Douglas Sirk - **s.:** Jacques Companeez, Ernest Neuville, Simon Gantillon - **sc.:** Leo Rosen **mo.:** John M. Foley - **m.:** Michel Michelet - **int.:** George Sanders, Lucille Ball, Charles Coburn, **Boris Karloff,** Sir Cedric Hardwicke, Alan Mowbray, George Zucco, Joseph Calleja - **p.:** James Nasser per United Artists-Hunt Stromberg.

The Secret Life of Walter Mitty (Sogni proibiti) - **r.:** Norman Z. McLeod - **s.:** da un racconto di James Thurber - **sc.:** Ken Englund e Everett Freeman - **f.** (Colore) - **mo.:** Monica Collingwood - **m.:** David Raksin - **int.:** Danny Kaye, Virginia Mayo, Fay Bainter, Ann Rutherford, Thurston Hall, **Boris Karloff,** le Goldwyn Girls - **p.:** Samuel Goldyyn.

Dick Tracy Meets Gruesome - **r.:** John Rawlins - **s.:** dai « comics » di Chester Gould e da un racconto di William H. Graffis e Robert E. Kent - **sc.:** Robertson White, Eric Taylor - **mo.:** Elmo Williams - **m.:** Paul Sawtell - **int.:** Ralph Byrd (Dick Tracy), **Boris Karloff** (Gruesome), Anne Gwynne - **p.:** Herman Schlom per la RKO.

Unconquered (Gli invincibili) - **r.:** Cecil B. De Mille - **s.:** dal romanzo di Neil H. Swanson - **sc.:** Charles Bennett, Frederick, M. Frank, Jesse Lasky jr. - **mo.:** Anne Bauchens - **m.:** Victor Young - **int.:** Gary Cooper, Paulette Goddard, Howard Da Silva, **Boris Karloff,** Cecil Kellaway, Ward Bond, Katherine De Mille, Henry Wilcoxon - **p.:** Cecil B. De Mille per la Paramount.

1948 **Tap Roots** (La quercia dei giganti) - **r.:** George Marshall - **s.:** dal romanzo di James Street - **sc.:** Alan LeMay - **mo.:** Milton Carruth - **m.:** Frank Skinner - **int.:** Van Heflin, Susan Hayward, **Boris Karloff,** Julie London, Whitfield Connor, Richard Long - **p.:** Walter Wanger-Universal.

1949 **Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff** (Gianni e Pinotto contro l'assassino misterioso) - **r.:** Charles T. Barton - **s.:** Hugh Wedlock jr., Howard Snyder - **sc.:** Hugh Wedlock jr., Howard Snyder, John Grant - **mo.:** Edward Curtiss - **m.:** Milton Schwarzwald - **int.:** Bud Abbott & Lou Costello, **Boris Karloff,** Lenore Aubert, Gar Moore - **p.:** Robert Arthur per la Universal.

1951 **The Strange Door** (Alan il Conte Nero) - **r.:** Joseph Pevney - **s.:** dal racconto « The Sire de Malétroit's Door » di R.L. Stevenson - **sc.:** Jerry Sackheim - **mo.:** Edward Curtiss - **dm.:** Joseph Gershenson - **int.:** Charles Laughton, **Boris Karloff,** Sally Forrest, Richard Stapley, Paul Cavanagh - **p.:** Ted Richmond per la Universal.

1952 **The Black Castle** (Il mistero del castello nero) - **r.:** Nathan Juran - **s., sc.:** Jerry Sackheim - **mo.:** Russell Schoengarth - **lm.:** Joseph Gershenson - **int.:** Stephen McNally, Richard Greene, Paula Corday, **Boris Karloff,** Lon Chaney jr. - **p.:** William Alland per la Universal.

1953 **The Hindu** [negli U.S.A.: **Sabaka**] (Sabaka, il dèmone del fuoco) - **r., s., sc.:** Frank Ferrin - **f.** (Colore) - **int.:** Nino Marcel, Reginald Denny, Victor Jory, **Boris Karloff,** Lisa Howard, Peter Ge, Lou Merrill - **p.:** United Artists. (In India)

The Emperor's Nightingale (ed. in inglese di **Císařův slavík,** 1948, di Jiří Trnka) - **voce: Boris Karloff.**

Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Gianni e Pinotto contro il dottor Jekyll) - **r.:** Charles Lamont - **s.:** da racconti di Sidney Fields e Grant Garrett - **f.:** George Robinson - **int.:** Bud Abbott & Lou Costello, **Boris Karloff** (Jekyll), Craig Stevens, Helen Westcott, Reginald Denny - **p.:** Universal.

Il Mostro dell'Isola - **r.:** Roberto Bianchi Montero - **s.:** Carlo Lombardo - **sc.:** Alberto Vecchietti e Roberto Bianchi Montero - **f.:** Augusto Tiezzi - **int.: Boris Karloff,** Franca Marzi, Renato Vicario, Jole Fierro, Germana Paolieri, Carlo Duse, Patrizia Remiddi - **p.:** Fortunato Misiano per la Romana film. (In Italia).

Colonel March Investigates - **r.:** Cyril Endfield - **int.: Boris Karloff,** Joan Sims, Dana Wynter. (In Gran Bretagna)

1957 **Voodoo Island** (L'isola stregata degli zombies) - **r.:** Reginald Le Borg - **s., sc.:** Richard Landau - **f.:** William Margulies - **scg.:** Jack T. Collis - **mo.:** John F. Schreyer - **m.:** Les Baxter - **int.: Boris Karloff,** Beverly Tyler, Murvyn Vye, Elisha Cook jr., Rhodes Reason, Jean Engstrom, Frederick Ledebur, Glenn Dixon,

Owen Cunningham, Herbert Patterson, Jerome Frank - **p.:** Howard W. Koch per la Bel-Air Prod.-United Artists.

The Juggler of our Lady - **r.:** Robert Blechman - **s.:** Gene Detch, Al Kousel - **f.** (Colore, Scope) - **voce: Boris Karloff** - **p.:** Paul Terry - **cm.** a disegni animati.

1958 **Frankenstein-1970** (Frankenstein 1970) - **r.:** Howard W. Koch - **s.:** da un racconto di Aubrey Schenck e Charles A. Moses - **sc.:** Richard Landau, George Worthing Yates - **f.** (Cinemascope): Carl E. Guthrie - **scg.:** Jerry Welch - **m.:** Paul Dunlap - **mo.:** John A. Bushelman - **int.: Boris Karloff** (Barone Frankenstein), Tom Duggan, Jana Lund, Donald Barry, Charlotte Austin, Irwin Berke, Rudolph Anders, John Dennis, Norbert Schiller, Mike Lane - **p.:** Aubrey Schenck per la Allied Artists.

Corridors of Blood - **r.:** Robert Day - **s., sc.:** Jean Scott Rogers - **f.:** Geoffrey Faithfull - **m.:** Buxton Orr - **int.: Boris Karloff,** Betta St. John, Christopher Lee, Finlay Currie, Adrienne Corri, Francis De Wolff, Francis Matthews, Frank Pettingell, Basil Dignam, Marian Spencer, Carl Bernard, John Gabriel, Nigel Green, Yvonne Warren, Howard Lang, Julian D'Albie, Roddy Hughes, Robert Raglan, Charles Lloyd Pack - **p.:** John Croydon per la Metro-Goldwyn-Mayer. (In Gran Bretagna)

The Grip of the Strangler (Lo strangolatore folle) - **r.:** Robert Day - **s., sc.:** Jan Read, John C. Cooper, da un racconto di Jan Read (il romanzo di John C. Cooper fu invece derivato dal film) - **f.:** Lionel Banes - **scg.:** John Elphick - **mo.:** Peter Mayhem - **m.:** Buxton Orr - **int.: Boris Karloff,** Tim Turner, Jean Kent, Vera Day, Elizabeth Allan, Anthony Dawson, Diane Aubrey, Dorothy Gordon, Derek Birch, Max Brimmell, Leslie Perrins, John Fabian, Desmond Roberts, Jessica Cairns - **p.:** John Croydon per la Producers Associates - **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer. (In Gran Bretagna)

1963 **The Raven** (I maghi del terrore) - **r.:** Roger Corman - **s., sc.:** Richard Matheson, liberamente ispirato al poemetto di Edgar Allan Poe - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Floyd Crosby - **scg.:** Daniel Haller - **mo.:** Ronald Sinclair - **m.:** Les Baxter - **int.:** Vincent Price, Peter Lorre, **Boris Karloff,** Hazel Court, Olive Sturgess, Jack Nicholson, Connie Wallace, William Baskin, Aaron Caxon - **p.:** James H. Nicholson, Samuel Z. Arkoff e Roger Corman per la American International - **di.:** Globe.

The Terror (La vergine di cera) - **r.:** Roger Corman - **s., sc.:** Leo Gordon, Jack Hill - **f.** (Vitascope, Pathécolor): John Nickolaus - **scg.:** Daniel Haller - **mo.:** Stuart O'Brien - **m.:** Ronald Stein - **int.: Boris Karloff,** Jack Nicholson, Sandra Knight, Richard Miller, Dorothy Neumann, Jonathan Haze - **p.:** Roger Corman (**asp.:** Francis F. Coppola) per la Filmgroup - American International - **di.:** Fida Cinematografica.

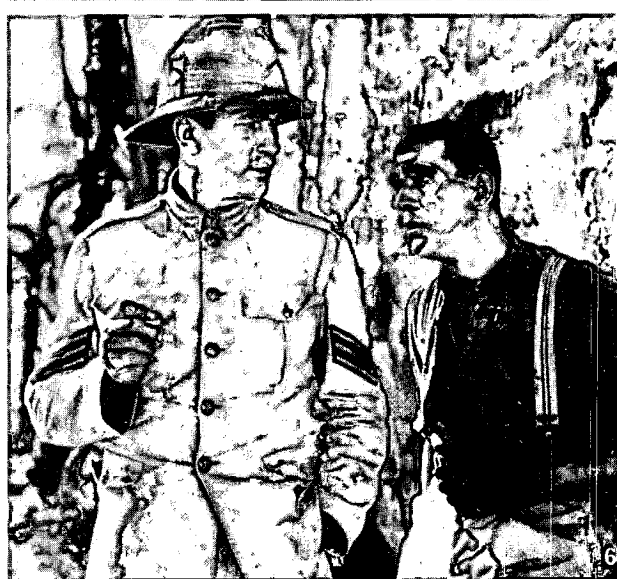
The Comedy of Terrors - **r.:** Jacques Tourneur - **s., sc.:** Richard Matheson - **f.** (Panavision, Pathécolor): Floyd Crosby - **scg.:** Daniel Haller - **mo.:** Anthony Carras - **m.:** Les Baxter - **int.:** Vincent Price, Peter Lorre, **Boris Karloff,** Basil Rathbone, Joe E. Brown, Joyce Jameson, Beverly Hills, Paul Barsolow, Linda Rogers, Luree Nicholson, Buddy Mason - **asp.:** Richard Matheson - **p.:** Anthony Carras, A. Nicholson, Samuel Z. Arkoff per la American International.

I tre volti della paura (negli USA: **Black Sabbath**) - **r.:** Mario Bava - **sc.:** Marcello Fondato, Alberto Bevilacqua, Mario Bava - **f.** (Eastmancolor): Ubaldo Terzano - **scg.:** Giorgio Giovannini - **c.:** Tina Grani - **mo.:** Mario Serandrei - **m.:** Roberto Nicolosi - **I ep.:** « I Wurdalak » - **s.:** dal racconto di Lev Tolstòj - **int.: Boris Karloff,** Susy Andersen, Mark Damon, Glauco Onorato, Rika Dialina, Massimo Righi - **p.:** Emmepi-Galatea (Roma) / Lyre (Paris) - **di.:** Warner Bros. (In Italia)

1965 **Monster of Terror** (già **House of the End of the World,** negli U.S.A.: **Die, Monster, Die**) - **r.:** Daniel Haller - **s.:** dal racconto « The Colour out of Space » di H.P. Lovecraft - **sc.:** Terry Sohl - **f.** (Pathécolor, Colorscope): Paul Beeson - **scg.:** Colin Southcott - **mo.:** Alfred Cox - **m.:** Don Banks - **int.: Boris Karloff** (Nahum Witley), Nik Adams (Stephen Reinhart), Suzan Farmer (Suzan Witley), Freda Jackson (Letta Witley), Terence de Manney (Merwyn), Patrick Magee (dott. Henderson), Paul Farrell (Jason), Leslie Dwyer (Potter), Sheila Raynor (Miss Bailey), Harold Goodwin (tassista), Sydney Bromley (Pierce), Billy Milton (Henry) - **p.:** Pat Green per James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff/ Alta Vista - **o.:** Gran Bretagna-U.S.A.

2

Boris Karloff

1. The Raven
2. Il mostro dell'isola

3. Mr. Wong, Detective
4. The Bride of Frankenstein
5. The House of Rothschild
6. The Lost Patrol

The Mummy

The Old Dark House

1966 **Ghost in the Invisible Bikini** - **r.:** Don Weis - **int.:** Tommy Kirk, Deborah Walley, **Boris Karloff** - **p.:** American International.

1967 **The Venetian Affair** (Suspense a Venezia) - **r.:** Jerry Thorpe - **s.:** dal romanzo poliziesco di Helen MacInnes - **sc.:** E. Jack Neuman - **f.** (Panavision, Metrocolor): Milton Krasner - **f. sequenze veneziane:** Enzo Serafin - **efs.:** Carroll Shepphird - **scg.:** George W., David e Leroy Coleman - **m.:** Lalo Schifrin - **ca.:** Hal Winn e Lalo Schifrin, cantate da Julius La Rosa - **int.:** Robert Vaughn, Elke Sommer, Karl Bohem, **Boris Karloff,** Edward Asner, Felicia Farr, Roger C. Carmel, Luciana Paluzzi, Joe De Santis, Fabrizio Mioni, Wesley Lau, Bill Weiss - **p.:** Jerry Thorpe, E. Jack Neuman per la Metro-Goldwyn-Mayer - **d.:** M.G.M.

The Sorcerers (Il killer di Satana) - **r.:** Michael Reeves - **s.:** John Burke - **sc.:** Michael Reeves e Tom Baker - **f.** (Eastmancolor): Stanley Long - **scg.:** Tony Curtis - **mo.:** David Woodward - **m.:** Paul Ferris - **int.: Boris Karloff,** Catherine Lacey, Ian Ogilvy, Elizabeth Ercy, Victor Henry, Susan George, Dani Sheridan, Ivor Dean, Peter Fraser, Meier Tzelniker, Bill Barnsley, Martin Terry, Gerald Campion, Alf Joint - **p.:** Patric Curtis e Tony Tenser per la Tigon-Curtwel-Global-Allied Artists - **di.:** regionale. (In Gran Bretagna)

Targets - **r., sc.:** Peter Bogdanovich - **s.:** Polly Platt, Peter Bogdanovich - **f.** (Pathécolor): Laszlo Kovacs - **int.: Boris Karloff,** Tim O'Kelly, Nancy Hsueh, James Brown, Sandy Baron, Arthur Peterson, Mary Jackson, Tanya Morgan, Mark Dennis, Stafford Morgan, Peter Bogdanovich, Daniel Ades, Tim Burns, Warren White, Geraldine Baron, Gary Kent, Ellie Wood Walker, Frank Marshall, Byron Betz, Mike Farrell, Carol Samuels, Jay Daniel, James Morris - **p.:** Peter Bogdanovich per la Saticoy-Paramount. [Il film include sequenze di **The Criminal Code** (Codine Penale, 1931) di Howard Hawks e di **The Terror** (La vergine di cera, 1963) di Roger Corman.]

1968 **The Curse of the Crimson Altar** (Le messe nere) - **r.:** Vernon Sewell - **s., sc.:** Mervyn Haisman e Henry Licoln, con materiale aggiunto di Gerry Levy - **f.** (Eastmancolor): Johnny Coquillon - **scg.:** Derek Barrington - **mo.:** Howard Lanning - **int.: Boris Karloff,** Christopher Lee, Mark Eden, Virginia Wetherell, Barbara Steele, Rupert Davies, Michael Gough, Rosemarie Reede, Derek Tansley, Michele Warren, Ron Pember, Denys Peek, Nita Lorraine, Carol Anne, Jenny Shaw, Vivienne Carlton, Roger Avon, Paul McNeil, Christine Pryor, Kerry Dean, Stephanie Marrion, Rosalind Royale, Millicent Scott, Vicky Richards, Tasma Bereton, Kevin Smith, Lita Scott, Terry Raven, Douglas Mitchell, Nova St. Claire - **p.:** Louis M. Heyward (**asp.:** Gerry Levy) per la Tigon British-American International - **di.:** Three Starts Films (regionale).

ATTUALITA'
E DOCUMENTAZIONE

I FATTI LE OPINIONI

Rossellini a Valladolid

La « Semana » di Valladolid svoltasi nell'aprile scorso ha affiancato alla sua consueta rassegna di film (non inediti) « religiosi e di valori umani » (fra cui ricordiamo *L'enfant sauvage* di François Truffaut, *Yawar mallku* di Jorge Sanjinés, *Struktura krysztalu* di Krzysztof Zanussi, *Lucía* di Humberto Carreras, *El bosque de Ancines* ovvero *El bosque del lobo* di Pedro Olea, *En passion* di Ingmar Bergman, *Tick, tick, tick* di Ralph Nelson) una « personale » e una serie di conversazioni dedicate a Roberto Rossellini, tenute da critici italiani, francesi, spagnoli. Lo stesso Rossellini — che stava girando in Spagna il *Socrate* — è stato presente alla giornata di chiusura. Il ciclo di proiezioni e i dibattiti critici hanno avuto un successo ampio e vivo e ciò che ci è parso di particolare significato è stata la presenza a Valladolid, in questa assai più che in altre occasioni, di giovani — studiosi, spettatori, sacerdoti — vivacissimi e polemicissimi, non solo nei confronti di alcuni aspetti organizzativi invero arrugginiti della Semana di Valladolid, ma nei confronti di ciò che i film di Rossellini (da *Roma, città aperta* a *Gli Atti degli Apostoli*) combattono e condannano, cioè la violenza e il sopruso, l'ignoranza e l'oppressione. In sostanza il grande tema, la grande attualità delle posizioni di Rossellini sono state còlte dai giovani presenti a Valladolid con una prontezza e un'ansia che ci confermano il desiderio di aggiornamento e di presenza — e tale aggiornamento e tale presenza — della parte più attenta e più viva della odierna cultura spagnola, contro i limiti di cui essa soffre e che il nostro Paese ha conosciuto per vent'anni, e anche contro le concessioni « permissive » degli ambienti ufficiali. Anche in questo senso, nessun nome più di quello di Rossellini poteva essere utile, per svolgere un discorso ideale di libertà. (SAM TERNO)

●

Rassegne utili?

Nelle scorse settimane si sono svolte a Roma alcune manifestazioni dedicate al cinema algerino, al cinema rumeno, al cinema sovietico (quest'ultima anche a Milano). Brevi e limitate le prime due (coi film *L'aube des damnés*, 1965 e *L'opium et le bâton*, 1970 di Ahmed Rachedi; *Le vent des Aurès*, 1966 di Mohamed Lakhdar Hamina, per l'Algeria; e i film *Una donna per una stagione* [t.l.] di Gheorghe Vitanidis; *Urstele o muluit* [t.l.: Le età dell'uomo, 1969] di Alein Croitoru; *Il segno della vergine* [t.l.] di Millinea Gheorghiu per la Romania), più ampia e organica la terza, con due film dedicati al centenario della nascita di Lenin (*Il sei luglio* [t.l.] di Julij Karasik e *Lenin V Oktiabr* di Mikhail Romm) e con altre cinque opere: *Dnevnye zvjazdy* [t.l.: Stelle di giorno] di Igor Talankin e *Sjuget dlja nebolsciovo rasskaza* [t.l.: Breve storia di un piccolo racconto, di Sergej J. Jutkevič], presentati lo scorso anno alla Mostra di Venezia; *Indimenticabile* [t.l.] di Julia Solnceva; *Beg inochodca* [t.l.: La corsa del cavallo ambiante] di Sergej Urusevskij, *Ballerina* [t.l.] di Vadím Derbenjov).

Queste manifestazioni, dovute agli scambi culturali fra l'Italia e gli altri paesi, e nella cui organizzazione entra anche l'Unitalia, ci sembra tuttavia soffrano di molteplici e pregiudizievoli difetti, così da ottenere non di rado un risultato opposto a quello voluto. Le scelte dovrebbero liberamente essere fatte dai critici dei rispettivi paesi, le proiezioni essere reclamizzate e divulgate con ogni mezzo,

assolutamente non tenute nascoste in un unico passaggio a orario fisso: lo spettatore dovrebbe avere, su questi film, materiale di documentazione in abbondanza, cioè materiale informativo-critico di prima mano, con opinioni e interventi di autori e di critici dei rispettivi paesi, preferibilmente a voce, con le vive presenze degli interessati. Ma tutto il discorso è al condizionale, e siamo nel campo dei *se* e dell'auspicio. La realtà è assai diversa, e assai limitata e limitatrice, anche se non sono mancati — nelle iniziative di cui sopra — le presenze di alcuni registi e addirittura di un'attrice e di un attore rumeni. La realtà — per lo più — è quella della approssimazione, che *sciupa* occasioni in sé utilissime di conoscenza e di documentazione, per trarne purtroppo più mondanità e pubblicità e turismo che spettacolo (e critica). Come accade per le similari manifestazioni italiane all'estero, l'*utilità* di queste rassegne rimane per lo più allo stato di intenzione e di progetto (e qualche volta persino si realizza, quale eccezione alla regola), mentre anche i « circuiti culturali » delle proiezioni non commerciali parlano molto e realizzano poco, e trascurano anch'essi quelli che *dovrebbero* (e dàlli), che dovrebbero essere i loro stessi obiettivi. (SAM TERNO)

●

Film industriali

L'XI Rassegna nazionale del film industriale ha trovato stanza quest'anno (27-30 maggio) a Cagliari, in una regione per troppo tempo tenuta ai margini delle attività di cultura cinematografica, ma da qualche anno (Alghero, Olbia) intenta baldanzosamente — pur se un po' caoticamente — a recuperare molte posizioni. L'interesse e la maturità del pubblico sembrano notevoli, a giudicare dalla frequenza riscontrata in una occasione, come questa, talmente specifica e in apparenza poco spettacolare. In realtà il settore del film « industriale » (etichetta generica e abbastanza contestabile) è come un'oasi privilegiata nel piatto deserto del documentarismo italiano: una sorta di zona franca nella quale anziani specialisti, giovani talenti e persino illustri esponenti dell'« altro cinema » hanno modo di cimentarsi godendo una libertà che, paradossalmente, è proporzionale all'entità degl'interessi che sono chiamati a sostenere (se non a propagandare). Molte delle assurde strettoie che soffocano l'espansione del documentarismo italiano qui mancano o sono modicamente presenti: tra le altre, l'esilità dei « budget », il capestro dei « trecento metri », la spasmodica caccia al premio governativo. Sussiste peraltro la remora — che può essere mortale — della semiclandestinità; ma molte di queste opere trovano almeno uno sbocco nell'ambito aziendale, e talvolta hanno un loro circuito all'estero. Né il committente industriale si mostra più esoso di quello cinematografico, quanto a scelte di temi o imposizione di determinate direttive, anzi non di rado ostenta un notevole liberalismo (pur se non manca chi, equivocando tra film di documentazione industriale e carosello pubblicitario, pretende ed ottiene talvolta prestazioni avvilenti da sciagurati esponenti del sottobosco cinematografico).

D'altro canto, al cinema industriale si vanno avvicinando alcuni registi giovani, spesso provenienti da avamposti assai avanzati; il che — se può indurre a facili ironie sulla « disponibilità » di molti tra i più accesi contestatori, sulla loro propensione a farsi catturare il pomeriggio dal sistema che han contestato al mattino — testimonia anche, però, come nell'ambito delle strutture industriali non manchino occasioni di libertà, stimoli alla instaurazione di discorsi vivi, personali, moderni, culturalmente e socialmente impegnati.

Il guaio è quando alcuni di questi registi mostrano di saper « stare al gioco » nella maniera più corriva, e accantonando la loro concezione di un cinema di battaglia si concedono futili « vacanze » linguistiche, in cui l'unico impegno rinvenibile sembra volto a colorire di svolazzanti ghirigori stilistici una concezione evasiva e decorativa del cinema, proprio in un settore, come quello del film industriale, che meno sembra invitare ai gratuiti formalismi. Ciò è accaduto di constatare in più di un'occasione nella rassegna di Cagliari. (Quando non si fa di peggio, ricorrendo ad accostamenti — tanto ambigui da risultare offensivi — tra la compiaciuta descrizione della giornata di una « mannequin » e i funerali delle vittime della strage di Milano).

Non sono mancate, per converso, le dimostrazioni di serio impegno professionistico e di capacità ad adeguarsi alle peculiarità di questo tipo di cinema. Opere come *Verde più verde* e *Giorni di festa,* entrambi realizzati da Silvio Maestranzi per la Fiat, o *L'uomo e il treno* diretto da G.A. Ponti per l'Azienda delle Ferrovie dello Stato, o *Forma e formula* di Giovanni Cecchinato, o *Operazione Valtellina* di Walter Locatelli, o *Macchina cerca forma* di Massimo Magrì, si fanno apprezzare non solo per l'efficace semplicità del linguaggio (che in Cecchinato però già tende pericolosamente a una certa astrattezza concettuale) ma anche perché nell'esaltare la funzione delle macchine o comunque dei processi tecnologici cercano di non trascurare la dimensione umana, che è l'unica che ad essa dia un senso e dalla quale è impossibile prescindere senza cadere in un'ambigua e pericolosa mitologia della tecnica.

La realtà è però che una produzione di un centinaio, scarso, di film all'anno difficilmente permette quei rapidi « salti qualitativi », della cui mancanza la giuria stessa ha dovuto prendere atto. Ed è anche vero che, pur lavorando in condizioni di invidiabile agiatezza, non sempre i documentaristi industriali riescono ad esprimere i loro talenti in misura adeguata. Se dal mazzo dei 43 film ammessi quest'anno in concorso eliminiamo l'abbondante zavorra ed emarginiamo qualche smaccato « carosello » infiltratosi surrettiziamente, resta non più che una dozzina di opere degne di considerazione, tra le quali, peraltro, nessuna sfiora l'eccellenza. Ma non è qui il punto: non è da una rassegna di film industriali che ci si vorrà attendere quel che oggi è giudicato anacronistico pretendere persino dalle Mostre d'arte per antonomasia, cioè il capolavoro, l'opera pienamente conchiusa in un'astratta perfezione formale. Il problema è di natura diversa, e attiene alla funzione stessa che questo tipo di cinematografia — eminentemente strumentale — deve assolvere, e alla capacità dei nostri registi di adeguarvisi. Esisteva in proposito una certa tradizione consolidatasi nel tempo e operante soprattutto presso alcuni grossi complessi industriali — Esso, Edison, Montecatini — che a questo settore avevano dedicato particolare attenzione. Detta tradizione sembra andare affievolendosi, non tenere il passo coi tempi; i gruppi cinematografici si disperdono, alcuni autori, che avevano offerto prove di grande rilievo, abbandonano o si lasciano risucchiare dal vortice del cinema spettacolare. Il film di promozione industriale risente di una crisi più generale, che investe la concezione stessa del cinema e delle sue capacità di comunicazione. (CIN)

La giuria dell'XI Rassegna nazionale del film industriale, composta da Enrico Musio (presidente), Eugenio Buontempo, Guido Cincotti, Nedo Ivaldi, Glauco Pellegrini, Sandro Salvatori, ha attribuito la medaglia d'oro per il miglior film a *Verde più verde* di Silvio Maestranzi, presentato dalla Cinefiat, e le medaglie d'argento per il miglior film di ciascuna categoria a *Forma e formula* di Giovanni Cecchinato, presentato dalla Montecatini Edison; a *Operazione Valtellina* di Walter Locatelli, presentato dall'Enel; a *Macchina cerca forma* di Massimo Magrì, presentato dalla Olivetti; a *Verde più verde* di Silvio Maestranzi, presentato dalla Cinefiat; a *Due laghi a fulltime* di Walter Locatelli, presentato dall'Enel; a *La raffineria Rasiom di Augusta* di Guido Arata, presentato dalla Esso Standard italiana; ha inoltre segnalato la serie « Conoscere per prevenire » dell'Assimpredil. Il premio di un milione di lire per il miglior regista è stato assegnato a Silvio Maestranzi. Premi speciali sono inoltre andati a *Verde più verde* (miglior film sulle attività industriali all'estero), a *Una questione d'acqua* di Dore Modesti (premio della Regione Sarda per il miglior film sullo sviluppo economico e sociale del Mezzogiorno e delle isole), ad *Acciaio del terzo millennio* di Mario Volpi, presentato dalle Acciaierie di Bolzano (Coppa Anica per l'azienda esordiente), a *La scoperta della logica* di Franco Taviani (Coppa dell'Associazione Industriali di Cagliari per il film che meglio si presta alla presentazione televisiva), a *L'uomo e il treno* di G. A. Ponti (Coppa Agis per il film che meglio si presta alla diffusione nelle sale pubbliche).

●

Cinema africano a Verona

Dal 20 al 26 giugno si è svolta a Verona, nell'ambito delle manifestazioni dell'« estate teatrale », la seconda Settimana Cinematografica internazionale, dedicata al film africano. La scelta di questo tema è una conferma dell'interesse e dell'attenzione che anche in Italia si rivolge alle nascenti cinematografie del Continente Nero, già portate alla ribalta internazionale nel 1969 dall'incontro di studio promosso dalla Mostra di Venezia. Nel corso della settimana

veronese sono stati presentati 47 film, tra corto e lungometraggi, provenienti da 15 paesi africani: alcuni già noti agli studiosi italiani — come *Concerto pour un exil* di Désiré Ecaré (Costa d'Avorio), *Sarzan* di Momar Thiam (Senegal), *Borom sarret* di Ousmane Sembene (Senegal) — altri, la maggior parte, inediti. Tra le opere più significative presentate possiamo ricordare *La noire de...* e *Niayes* di Ousmane Sembene (Senegal), *Fagr yom guedid* (t.l.: L'alba di un nuovo giorno) di Yussef Chahine (R.A.U.), *Et vint la liberté!* di Barry Sekou-oumar (Guinea), *Mektoub?* di Ali Ghanem (Algeria), *Retour en Agadir* di Mohammed Afifi (Marocco), *Vukani awake* e *Jemina and Johnny* di Lionel N'Gakane (Sud Africa), *Monogambee* di Sarah Maldoror (Algeria). Un utile termine di confronto rispetto a questi film realizzati in Africa da africani è stato offerto dalla presentazione parallela della « personale » di Jean Rouch, l'etnologo e cineasta francese, studioso esperto e appassionato dei popoli africani. Lo stesso Rouch ha poi presieduto, assieme a Enrico Fulchignoni, la Tavola Rotonda con cui si è conclusa la settimana. Al dibattito, che verteva sul tema « Il contributo dell'Africa alla cultura mondiale ed i problemi vitali del cinema africano », hanno dato il loro apporto numerosi registi africani, critici, studiosi ed esperti di cose d'Africa. (BER)

Arte a Venezia

La IX Mostra Internazionale del film sull'arte si è svolta quest'anno a Venezia, dal 22 al 25 giugno, con una fisionomia rinnovata. I 38 documentari, provenienti da tredici paesi, ammessi alla Mostra sono stati opportunamente suddivisi quest'anno in cicli omogenei, caratterizzati in base agli intenti realizzativi, alle tendenze e agli strumenti espressivi. Il programma si è così articolato in sei sezioni. La prima (« Interpreti della realtà ») comprendeva *Quebec en silence* di Gilles Gascon (Canada), gli italiani *Cattività veneziana* di Elvezio De Rosa, *I figli del doganiere* di Guido Guerrasio, *Iconografia della rabbia* di Agostino Di Ciaula, *Imbarco per Citera: Vespignani* di Mario Carbone, *Michetti, un dramma dell'arte* di Guido Guerrasio, *Pace e guerra* di Mario Bernardo, *Sei pittori della realtà* di Massimo Mida Puccini, *Umberto Moggioli* di Elvezio De Rosa, lo jugoslavo *Slika poslednje planete* (t.l.: L'immagine dell'ultimo pianeta) di Prednag Golubovic, *Faces* di Anja Breien (Norvegia), *Abakany* e *Chimera no polnej drodze* (t.l.: Chimere sul sentiero) di Kazimierz Mucha (Polonia); la seconda (« Dal futurismo all'arte cinetica ») comprendeva *Alfred Manessier* di Robert Hessens (Francia), *Futurismo* di Guido Guerrasio (Italia), *Tele Mack, Tele-mack, Telemack* di Hans Emmerling e Heinz Mack (Repubblica Federale Tedesca); la terza («L'artista, l'uomo») comprendeva *Bronze* di Pierre Moretti (Canada), *Mister Lowry* di Robert Tyrrell (Gran Bretagna), gli italiani *Bruno Cassinari* di Raffaele Andreassi, *Emilio Greco* di Vittorio Sala, *Un po' di morte* di Paolo Saglietto, *Scultura racconto di Alik Cavaliere* di Enrico Crispolti, *Soto* di Hans Emmerling (Repubblica Federale Tedesca) e *Amerigo Tot* di Zoltan Huszarik (Ungheria); la quarta (« Divulgazione ») comprendeva *The Magic Apple Tree* di Robert Kitts (Gran Bretagna), *Bezalel* di A. Mambush N. Maio (Israele), *Strappo di affreschi* di Jacopo Recupero (Italia), *Vision* di Rolf Aamot (Norvegia), *Metamorfoza sticlei* (t.l.: Metamorfosi del vetro) di Maria Sapatorv (Romania) e *Bronze* di Jane Nes (U.S.A.); la quinta (« Momenti della Storia dell'Arte ») comprendeva *Masaccio* di Giambattista Girardi (Italia), *Seid gegruesst, Pompejaner!* di Herbert Seggelke (Repubblica Federale Tedesca), *Chipuri de lut* (t.l.: Immagini di terracotta) di Zoltan Terner (Romania), *Milagro* di Alberto Lupeña (Spagna), *In Search of Rembrandt* di R.F. Siemanowski (U.S.A.); la sesta e ultima (« Grafica ») comprendeva gli italiani *Album per cartoline postali illustrate* di Riccardo Napolitano, *Freud a fumetti* di Corrado Farina, *Grafica* di Vittorio Armentano, *Manzù e l'uomo umano* di Mario Bologna, *Bozidar jakac* di Milka e Metod Badjura (Jugoslavia), *Spojrzenie na plakat* (t.l.: Uno sguardo al manifesto) di Andrzej Papuzinski (Polonia).

La netta prevalenza degli italiani si spiega con i limiti in cui anche questa sezione della Mostra veneziana è costretta a muoversi: come rileva il direttore Laura nella premessa al catalogo, « la selezione delle opere partecipanti non avviene ancora,

come si vorrebbe, in seguito ad una diretta visione di tutta la produzione esistente, bensì operando una cernita fra le opere inviate da organismi nazionali o da singoli autori e produttori. » Ha comunque notevolmente accresciuto per gli specialisti l'interesse della rassegna l'aggiunta di una sezione « retrospettiva », dedicata quest'anno al noto storico, critico d'arte e regista belga Paul Haesaerts, del quale sono stati presentati i film *Visite à Picasso; De Renoir à Picasso; Masques et visages de James Ensor; Un siècle d'or, l'art des primitifs flamands; Laetem-Saint-Martin, le village des artistes; Architecture, art de l'espace; Antoine Wietz, genie-orgueuil-folie!; Cri et connaissance; La folle joie de Rik Wouters;* oltre ad altri tre a cui Haesaerts ha collaborato come sceneggiatore. La Mostra si è conclusa nella Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, con una Tavola Rotonda internazionale sul tema: « Funzione e avvenire del cinema sull'arte » (moderatore: Gillo Dorfles). (BER)

●

Alghero: a caccia di farfalle

La Rassegna cinematografica di Alghero (26-29 giugno) è tornata, con la sua sesta edizione, alla primitiva formula di « meeting del cinema italiano ». Formula alquanto nebulosa ed evasiva, che non individua una precisa linea culturale e che perciò non offre sostanziali motivi d'interesse; e che non si concreta altro che in un raduno di esponenti del mondo cinematografico (dal vice presidente dell'Anica Cianfarani al vice segretario dell'Agis De Luca, dal presidente del Sindacato giornalisti cinematografici Cicciarelli al critico Marino Camillo, dal distributore Bregni al produttore Mazzei), nella proiezione di tre film in « anteprima » (*Io e Dio* di P. Squitieri, *La pelle degli altri* di M. Marzano, *La ragazza di nome Giulio* di T. Valerii) e di alcuni cortometraggi partecipanti al « referendum della popolarità », nella distribuzione di un riccio d'oro a Roberto Rossellini e di rami di corallo ai registi dei film proiettati, nella « presentazione » al pubblico di alcuni giovani attori (per la storia, Felicita Fanny — eletta « Miss Meeting » — Gillian Bray e Vassili Karis). I convenuti hanno anche partecipato a una *table ronde* su « Il momento del cinema italiano »: relatore, il citato vice presidente dell'Anica Cianfarani, il quale, dopo aver sostenuto che « non si può, malgrado le reali difficoltà esistenti, parlare di crisi del nostro cinema » e aver esaltato la realizzazione di ben 105 film italiani nei primi sei mesi (scarsi) del 1970, ha poi — senza temere di contraddirsi — indicato nell'eccessiva quantità di film una delle componenti che han messo in difficoltà il settore nell'ultimo periodo. (CIN)

●

Berlino: crisi inevitabile?

La crisi che si è manifestata quest'anno al festival di Berlino, e che ne ha determinato la chiusura anticipata (dal 26 giugno al 5 anziché al 7 luglio), è l'ennesima conferma di quanto sia necessario ormai che le manifestazioni cinematografiche, anche le più importanti e consolidate, si adeguino alle esigenze maturate in questi ultimi anni nel pubblico, nella critica e nella cultura, riconsiderando la loro ragion d'essere, la loro funzione. Il festival di Berlino ha vent'anni. Ebbe anch'esso la sua contestazione nel 1968, peraltro ben presto rientrata. E oggi ripropone, pressoché immutate, le linee tradizionali della sua impostazione: scarsa attenzione al cinema come fatto culturale e artistico; preminenza lasciata alle finalità turistiche e di propaganda, all'interno e all'estero, della città di Berlino-Ovest, presentata come baluardo e vetrina della democrazia, della libertà, del benessere della società occidentale. Non a caso la sede delle manifestazioni si trova nel cuore della nuova Berlino, all'Europa Center, nel grattacielo più alto della città, che significativamente reca alla sommità l'emblema della rinascita economica della Germania occidentale, lo stemma della Mercedes.

A Berlino il cinema è un fatto politico e di prestigio più che di cultura. Del resto nei riguardi del festival i berlinesi restano abbastanza indifferenti: il pubblico è per la maggior parte formato dai critici e da giovani studenti e intellettuali. Poche e disertate le conferenze-stampa degli autori,

scarso il materiale informativo sui film (spesso diffuso soltanto in lingua tedesca), pressoché inesistente un ambiente festivaliero, essendo le proiezioni disperse in sale e salette. Nonostante le lacune di fondo, non sono mancati quest'anno a Berlino — accanto a film decisamente mediocri come *Aranyer din ratri* di Satyajit Ray o *Klann (Grand Guignol)* di Patrick Ledoux — o di rilievo prevalentemente spettacolare — come l'israeliano *The Traveller*, l'argentino *Los herederos* o il francese *Le temps de mourir* — film di un certo interesse e di buon livello artistico (anche se forse i migliori li abbiamo trovati tra quelli fuori concorso: com'è il caso di *L'enfant sauvage* di Truffaut o di *Wie zwei fröhliche Luftschiffer* di Briel); e non si può certo sottovalutare il coraggio e la serietà anche culturale di alcune iniziative collaterali, come la settimana dedicata al « giovane cinema » dell'America Latina — che ha fatto conoscere le voci nuove e più avanzate di quasi tutti quei Paesi, Cuba compresa — o come l'omaggio retrospettivo reso con una decina di film alla celebre coppia del *musical*, Fred Astaire-Ginger Rogers (da *Flying Down to Rio* a *The Barkleys of Broadway* del 1949). Meno stimolante è invece risultata la riproposta, secondo un'idea già collaudata anni fa dalla Mostra di Venezia, di una ventina dei migliori film presentati alla manifestazione nelle passate edizioni: i film erano quasi tutti ben noti al pubblico internazionale e, pensiamo, in buona parte anche al pubblico tedesco. In partenza il festival non appariva quindi né migliore né peggiore del passato, almeno per quanto ci consta: e tuttavia la crisi è scoppiata proprio quest'anno. Perché?

Dare una risposta non è facile. Possiamo soltanto riassumere sinteticamente i fatti, così come li abbiamo vissuti, anche se un po' dall'esterno, ignorando la lingua tedesca.

Il punto di partenza è stato un piccolo intoppo, una pulce, che a poco a poco si è ingrandita fino alle dimensioni di un elefante. L'occasione è stata offerta da un film tedesco abbastanza modesto, *O.K.* di Michael Verhoeven, accolto senza particolari reazioni dal pubblico festivaliero. Tre giorni dopo, il tre luglio, radio, televisione e stampa diffondevano in Germania un comunicato del regista e del produttore del film, in cui si annunciava che la giuria internazionale aveva escluso *O.K.* dalla competizione. A una tepida e non chiara smentita, espressa nella stessa serata dalla giuria, facevano da contrappeso le dichiarazioni rilasciate in una improvvisata conferenza stampa da uno dei membri della giuria, il regista jugoslavo Dušan Makavejev. Dissociando la sua posizione da quelle dei colleghi, Makavejev spiegava che la giuria, avendo ritenuto che il film in questione contravvenisse alle finalità del festival così come specificate nell'art. 3 del regolamento (« il festival ha lo scopo... di contribuire alla comprensione e all'amicizia tra i popoli »), aveva deciso, prima di proseguire la discussione su *O.K.*, di inviare una lettera alla Commissione di selezione (mandata invece anche al Senato di Berlino) comunicando il suo giudizio negativo sul film e chiedendo che essa confermasse o meno la compatibilità del film con detto articolo del regolamento; che, non essendo d'accordo, lo stesso Makavejev aveva a sua volta indirizzato una lettera al direttore del festival, Alfred Bauer, accusando la maggioranza della giuria di voler rifiutare *O.K.* per ragioni politiche e dichiarando che, a suo avviso, il film non comprometteva affatto la comprensione e l'amicizia dei popoli. Da quel momento ebbe inizio tutta una serie di conferenze stampa guidate dal gerente della Berliner Festspiele G.m.b.H. (l'ente che sovraintende a tutti i festival di Berlino), Walther Schmieding, e frequentate da gruppi sempre più numerosi di spettatori e di giovani eccitati. C'era chi esigeva spiegazioni dalla giuria; ma, a parte qualche apparizione di Makavejev, i giurati non si facevano vedere né rilasciavano dichiarazioni. Nell'accavallarsi delle interpretazioni dei fatti e delle smentite, complicate dalle difficoltà derivanti dalla scarsa o nulla conoscenza del tedesco da parte degli stranieri, era andata rafforzandosi l'impressione che l'iniziativa contro *O.K.* — film di denuncia della guerra condotta dagli americani in Vietnam — fosse stata presa dal presidente della giuria, l'americano George Stevens, e poi sfruttata a fini pubblicitari dall'accorto produttore del film (risultò poi che Stevens non aveva questa responsabilità). A causa di questo pesante clima di sospetto, che gettava molte ombre sull'operato della giuria, lo stesso Schmieding decideva di sospendere la giuria dalle sue funzioni e informando dell'accaduto il senatore per le arti e le scienze, Werner Stein, presidente del consiglio dei curatori

della Berliner Festspiele G.m.b.H., offriva le sue dimissioni. Altrettanto faceva il direttore Bauer. Su richiesta dello stesso senatore Stein, la giuria tuttavia riprendeva i suoi lavori; Schmieding e Bauer accettavano di restare al loro posto per assicurare la gestione ordinaria della manifestazione fino alla sua conclusione. Le proiezioni intanto continuavano regolarmente, una mozione degli spettatori e giornalisti chiedeva che la giuria si dimettesse e alcuni produttori e registi proponevano di ritirare i loro film dalla competizione. Ma non ce n'era bisogno: il 5 luglio la giuria si dichiara « spiacente di dover smettere il suo lavoro essendo stata costretta a dedicare il suo tempo ad argomenti di discussione portati dall'esterno, che nulla avevano a che vedere con i film proiettati. Per questa ragione e per rispetto all'attività dei registi internazionali la giuria pensa di non poter arrivare più a una giusta valutazione nel lasso di tempo ancora a disposizione ». Dimessasi la giuria, nonostante il parere contrario di Schmieding e di molti realizzatori che avrebbero voluto mostrare i loro film anche senza la prospettiva di un premio, il senatore Stein dichiarava chiuso il festival e convocava per il pomeriggio del giorno 6 una conferenza stampa per tentare un definitivo, generale chiarimento sull'accaduto tra giornalisti, membri della giuria e responsabili del festival. L'incontro, svoltosi nella sala del consiglio comunale al Rathaus Schöneberg, servì solo in parte a chiarire le cose: finalmente espressero la loro opinione George Stevens e i membri della giuria, discutendo e rispondendo alle contestazioni del pubblico. Il culto burocratico per le formalità e, ancora una volta, la difficoltà di intendersi tra tedeschi e stranieri determinarono una atmosfera di tensione e confusione. Alcuni membri della giuria e il direttore Bauer accusarono apertamente Schmieding di aver sabotato il festival aggravando artificialmente un caso che poteva risolversi facilmente; Schmieding per parte sua accusava i responsabili del festival di non aver provveduto a informare esattamente e tempestivamente la giuria di quello che avveniva. Il solo risultato concreto dell'incontro fu la promessa, espressa dai responsabili del festival, di rivederne alla radice impostazione e strutture per garantirne la sopravvivenza e la vitalità nei prossimi anni. Solo pochi furono comunque i film che, per l'anticipata chiusura, non poterono essere proiettati: il film ufficiale dell'Italia, *La ragazza di nome Giulio* di Tonino Valerii (ritirato all'ultimo momento dal suo produttore), *El extraño caso del Doctor Fausto* di Gonzalo Suárez (Spagna) e *Borsalino* di Jacques Deray (Francia-Italia), che doveva essere presentato alla chiusura fuori concorso. I film in concorso vennero così ridotti a ventuno.

Questi clamorosi avvenimenti fecero comunque passare in secondo piano un altro incidente che aveva mosso le acque del festival nei primi giorni: quello del film spagnolo di Carlos Saura, *El jardin de las delicias*, che la commissione di selezione aveva preferito al film ufficialmente proposto dalla Spagna e che era stata poi ritirato dal concorso « per pressioni politiche » (secondo la dichiarazione dello stesso comitato di selezione).

Resta da vedere se il festival saprà trarre le conseguenze da quanto è accaduto quest'anno e imporsi un radicale rinnovamento. I frutti della crisi dovranno in ogni caso essere valutati l'anno venturo, se la manifestazione avrà ancora luogo. (BER)

Oltre ai lungometraggi in concorso e fuori concorso, per l'elenco dei quali si rimanda alla filmografia (p. 120), sono stati presentati in concorso 16 cortometraggi provenienti da 12 paesi, più uno fuori concorso: *The Gallery* di Philip Mark Law (Australia), *Pierre Alechinsky d'après nature* di Luc de Hensch (Belgio), *Blake* (Canada), *Calaveras* (Francia), *Interview* (Germania), *Birthday* (Gran Bretagna), *No Arks* di Abu (Gran Bretagna), *A Test of Violence* di Stuart Cooper (Gran Bretagna - fuori concorso), *Masjede Jameh* (t.l.: La moschea di Jameh) (Iran), *Oisin* (Irlanda), *Una casa come un'isola* (Italia), *Rotocalco* (Italia), *Ars Gratia Artis* di Dusan Vukotić (Jugoslavia), *Na vrhu* di Zlatko Pavlinig (Jugoslavia), *De baby in de boom* di Nouchka van Brakel (Olanda), *Rembrandt vogelfrij* di Ernie Damen (Olanda), *Rodeo* di Carroll Ballard (Stati Uniti).

Venuti meno i premi ufficiali della giuria — composta dal presidente George Stevens (Stati Uniti) e da Manfred Durniok (Repubblica Federale Tedesca), Klaus Hebecker (Repubblica Federale Tedesca), Alberto Lattuada (Italia), Dušan Makavejev (Jugoslavia), David E. Neves (Brasile), Gunnar Oldin (Svezia), Véra Vol-

mane (Francia), Billie Whitelaw (Gran Bretagna), Edmund Luft (gerente) e Marina Wehde (segretaria) —, anche la FIPRESCI, l'OCIC e l'INTERFILM (l'Internationales Evangelisches Filmzentrum) hanno rinunciato ad assegnare i loro; la OCIC ha però segnalato *Warum lauft Herr R. Amok?, The Traveller, El chacal de Nahueltoro* e *Out of It*, mentre l'INTERFILM ha segnalato *En kärlekshistoria, Warum lauft Herr R. Amok?, O profeta da fome, Il conformista* e *Out of It*. Il premio UNICRITIC (la cui giuria era presieduta da Charles Ford) è stato attribuito « ex aequo » allo svedese *En kärlekshistoria* e al francese *Le temps de mourir*; la giuria del premio CIDALC, intitolato a Gandhi, ha assegnato il suo al cortometraggio *A Test of Violence*.

Montecatini: le due anime del cinema di amatore

XXI Concorso nazionale del film d'amatore, e annuale Congresso della Fedic, nella tradizionale sede di Montecatini (3-11 luglio). Presentati 138 film da una trentina di cineclub; una giuria, funzionante anche come comitato di selezione, ne ha ammesso 14 in concorso e 35 in informativa; gli altri, relegati nel limbo dell'anonimato.

Pur se ha raggiunto la maggiore età, Montecatini ha riproposto anche quest'anno i consueti problemi, le annose diatribe, i perenni contrasti; il mondo dei cineamatori, vario, colorito, ricco anche di fermenti e di idee, continua a risentire della sua « doppia anima » o, meglio, di una duplice vocazione: quella che vorrebbe inserirlo nelle correnti più vive e impegnate del cinema contemporaneo, in una posizione anzi di punta e quasi di provocazione a cui lo abilita la sua pressoché totale indipendenza da interessi consolidati; e quella che invece lo spinge a restarsene nella sua torretta di finto avorio, in un vagheggiamento di assoluta « gratuità » e disimpegno.

La prima tendenza — anni fa violentemente contrastata e vista con fiero sospetto da fautori di un pervicace tradizionalismo — ha guadagnato molte posizioni, si è imposta anche sul piano della dirigenza federale, ha dato il tono ad alcuni dei precedenti concorsi, è andata qualificando il « cineamatorismo » non solo sul piano delle esperienze linguistiche e di stile, ma anche come libera palestra di dibattiti ideologici piuttosto avanzati. Ma la tendenza più conservatrice non ha ancora abbassato le armi: pur se appaiono lontani i tempi del filmetto domenicale d'impronta familiar-turistica, persiste ancora in molti un nostalgico attaccamento a modi e formule di un cinema narrativo e descrittivo che rifacendo il verso, inconsapevolmente e in modo ingenuo, al cinema « regolare », è destinato fatalmente a insabbiarsi nelle secche di una sconfortante banalità.

Questo ventunesimo concorso non ha visto rinnovarsi uno scontro frontale fra le due tendenze, ma, pur riproponendole come « leit motiv » della rassegna, è apparso piuttosto un concorso in tono minore, quasi di transizione e di attesa. Fra gli autori che han superato il duplice vaglio della commissione assurgendo ai fastigi del « concorso » trovi nomi ormai collaudati, di autentici « professionisti » del dilettantismo (Bernagozzi e Buganè di Bologna, Frollo di Venezia, Moreschi e Calvini di Sanremo, Rigo di Milano, Crocè di Casale): sono i nomi di coloro che — assieme ad altri — contribuirono anni fa a svecchiare gli orientamenti tematici e linguistici del cineamatorismo italiano, ma che oggi rappresentano già, in qualche modo, posizioni tradizionali. Accanto a loro, i nomi di autori più nuovi (Bartalini di Certaldo, Loffredo di Firenze, Fusco e Zanetti di Torino) o inediti, come Antonio Bido di Padova, al cui film *Dimensioni*, « per la rappresentazione piena e sincera delle inquietudini proprie dei giovani d'oggi, fatta attraverso un linguaggio filmico non sempre sorvegliato che recupera però moduli e forme del cinema moderno » la giuria ha assegnato il Trofeo per l'opera prima.

Va ricordato che tre targhe Fedic sono andate a Vincenzo Rigo (Milano) per *Claudio, un amico* (« rigorosamente strutturato attorno a un personaggio-attore »), a Luigi Santagostino (Milano) per *Milano '70* (« rappresentazione in un blocco unitario di un mondo che diviene simbolo di una realtà metaforica ») e a Mino Crocè (Casale) per *Responsabilmente, oggi* che « re-

cupera moduli tradizionali con una capacità di tradurre fisicamente, nei volti dei personaggi, una situazione morale ». Vincitore del Gran Trofeo è poi risultato il veneziano Leone Frollo, un veterano, per quanto assai giovane, alla sua terza o quarta affermazione assoluta. Leone Frollo è, entro i dovuti limiti, un autentico « autore » cinematografico ricco di un suo mondo poetico e di un riconoscibile stile; in *Ragazze che dipingono un muro* la giuria ha individuato « la riproposta di un cinema "totale" che sappia reificare sentimenti e ragioni, oggettivando persone e simboli in un rigore espressivo » che perviene « a stringere in assoluta unità » il film. Miglior film didattico, infine, *Hominisation* di Pietro Chiappe (Rapallo), « per l'esattezza della scansione scientifica e figurativa » (proprio così).

Quanto al Congresso, ha soprattutto discusso la proposta di decentrare l'attività direttiva della Federazione con la suddivisione dei cento e più circoli aderenti in una dozzina di raggruppamenti regionali, ciascuno retto da una consulta che sviluppi e coordini l'attività dei cineclub iscritti e ne favorisca la reciproca integrazione. Anche il cineamatorismo, insomma, ha optato per le regioni. (CIN)

●

San Sebastiano, festival « belle époque »

Nel mare procelloso dei festival cinematografici San Sebastiano prosegue imperturbabile la sua tranquilla navigazione, senza neanche porsi il problema di eventuali aggiornamenti, di possibili revisioni, di sia pur caute riforme. Spina dorsale della sua formula è il cerimoniale, immutato da anni e applicato con metodo e rigore: eleganza provinciale, « chistulakis » e spade d'onore all'ingresso, comidas e fiestas, conferenze stampa con « drinks », gita di San Firminio a Pamplona, Messa ufficiale, toreri-presentatori, generosa distribuzione di premi. L'ala della contestazione non l'ha neanche sfiorato (gli sporadici lanciatori di manifestini appartengono alla categoria dei separatisti baschi, o più genericamente degli oppositori del regime, che approfittano dell'occasione). Col passar degli anni San Sebastiano finisce anzi per somigliare sempre più alla Venezia di anni addietro: la formula in definitiva è la medesima. E ora che Venezia è diventata altra cosa (o niente per il momento) il festival cantabrico sembra crescere d'importanza, vivere di luce propria, difendere da solo una tradizione ormai imbalsamata ma che ha il fascino degli oggetti d'epoca.

Non è, intendiamoci, che sia proprio tutto da buttar via. Da anni il festival spagnolo gode i favori dei grandi produttori occidentali, ma è gradito anche alle cinematografie dell'Est, sempre massicciamente presenti; si avvantaggia del calendario (quest'anno, dal 5 al 14 luglio) e può scegliere tra la produzione di un'intera annata, contendendo a Cannes — talvolta con successo — qualche « pezzo » pregiato; gode di un « budget » sontuoso che permette al comitato di selezione (spesso però limitato al direttore o a un suo emissario) di recarsi a destra e a manca; si sforza persino di conservare una certa autonomia (certo maggiore che non Cannes) nei confronti della FIAPF; non oppone, di solito, preclusioni ideologiche ed è pronto ad affiancare — in modica misura, s'intende — il cinema nuovo al cinema vecchio; riesce infine, nelle annate di grassa, a esibire non poche opere di dignitoso livello, pur se in modo abbastanza disorganico e casuale. Ma questo è un male comune a molti festival ed è in stretta dipendenza dalla mancanza di una linea direttrice, di un riconoscibile impegno culturale.

Un esempio tipico in proposito lo offre la retrospettiva, che San Sebastiano modellò su quelle veneziane e che attua tanto puntualmente quanto, però, fiaccamente, senza convinzione e con una sorta di disprezzo, o ignoranza, delle ragioni della cultura. Quest'anno era di scena il film « nero » americano del dopoguerra, con l'inserzione di un « omaggio » a Fritz Lang: ma, per la ingiustificata defezione di un buon terzo dei film in programma (malamente e parzialmente sostituiti), per il mistero che circondava orari e programmi, per i capricci della Cinémathèque Française a cui gli organizzatori sono legati mani e piedi, per l'assenza totale di corredo critico o anche solo informativo, per la scomodità della sala, i difetti della proiezione, la concomitanza di altre manifestazioni, ben scarsa utilità se ne è potuto ricavare.

Quanto al resto, inutile ripetersi. Se è vero che le competizioni — non le mostre — cinematografiche hanno fatto il loro tempo, San Sebastiano è matura per sparire, poiché neanche un fremito di rinnovamento la percorre. Legata a una formula stantìa, l'applica nel modo peggiore, esaltandone quindi difetti e anacronismi. Mantiene giurie e premi, ma compone in modo eterogeneo le prime — qualche critico locale, un regista, un produttore, un censore, un'illustre cariatide alla presidenza — e distribuisce opinabilmente i secondi (quest'anno in modo pazzesco); riesce talvolta, come appunto in questa edizione, a offrire più di un'opera di alto livello, ma le diluisce in un contesto inadeguato e soprattutto non le inquadra in una prospettiva culturale.

Restano i film; dei quali il lettore troverà dati e schede nell'apposita rubrica. Ma i film non fanno le rassegne, se un criterio ordinatore non ha presieduto alla loro scelta. Non si vuole una mostra faziosa, o comunque unilaterale; ma un filo conduttore, un nesso comune ha da esservi; altrimenti la funzione di una manifestazione cinematografica come questa, già assai relativa, finisce per vanificarsi del tutto. Nulla infatti accomuna film come il duro *Le boucher* di Chabrol, o il picaresco *Ballad of Cable Hogue* di Peckinpah, o l'elegiaco *Alice's Restaurant* di Penn, o l'emblematico *Figures in a Landscape* di Losey, o l'esplosivo *Cabezas cortadas* di Rocha, o il disperato *They Shoot Horses, Don't They?* di Pollack — per citare le opere più ragguardevoli viste a San Sebastiano (e come si vede non sono poche) — a prodotti di mero consumo commerciale come il piagnucoloso *The Walking Stick* di Till, o il conformistico *Too Late the Hero* di Aldrich, o il pompieristico *Ciaikovski* di Talankin, o il marcescente *Erste Liebe* di Schell, o il bozzettistico *Certo, certissimo, anzi... probabile* di Fondato, e gli uni e gli altri a pretensiose esercitazioni intellettualistiche come *Aoom* di Suárez o *Sex-Power* di Chapier. Nulla, se non i giochi del capriccio e del caso che li han fatti approdare tutt'insieme, in una settimana di mezza estate, ai troppo tranquilli lidi di una città spagnola fuori moda. (CIN)

La giuria del XVIII Festival internazionale del cinema di San Sebastiano, composta da Fritz Lang (presidente), José Lopez Rubio (segretario), René Thévénet (Francia), Nicol Williamson (Gran Bretagna), Antonio Giorgioni (Italia), Antonio Mingota (Spagna), Péter Bacsó (Ungheria), ha attribuito i seguenti premi: « Gran Concha de Oro » a *Ondata di calore* di Nelo Risi (Italia); « Concha de Plata » a *Erste Liebe* di Maximillian Schell (Germania occidentale) e a *Sex-Power* di Henri Chapier (Francia); premio « San Sebastian » per la migliore interpretazione a Stéphane Audran per *Le boucher* di Claude Chabrol (Francia) e, ex aequo, a Inokenti Smoktunovski per *Ciaikovski* di Igor Talankin (U.R.S.S.) e a Zoltán Latinovits per *Utasás a kaponiám körül* di György Révész (Ungheria). Una menzione speciale è andata a *Ciaikovski* per « le straordinarie qualità artistiche e tecniche (adattamento musicale, orchestrazione, sonoro, ambientazione, direzione del colore e fotografia) ». La « Concha de Oro » per il miglior cortometraggio è stato attribuito a *La stella di Betlemme* [t.l.] di Hermina Tyrlová (Cecoslovacchia).

Oltre ai film in concorso, fuori concorso e della sezione informativa, sono stati presentati i seguenti cortometraggi in concorso: *I sorrisi della natura* [t.l.] di Konstantin Grigoriev (Bulgaria), *La stella di Betlemme* [t.l.] di Hermina Tyrlová (Cecoslovacchia), *Le dernier phantôme* di Jacques Ausan (Francia), *Allegro* di Hugo Niebeling (Germania occidentale), *Simon, Simon* (Gran Bretagna), *Linee della ricerca* (Italia), *Liberazione* [t.l.] di Andrzej Szezygiel (Polonia) *Gli storioni si pescano durante la tempesta* [t.l.] di Ion Bostan e *La morte del camoscio* di Cristu Polaxis (Romania), *Doñana* di Rafael Trecu e *Bolero de amor* di Francisco Betriú (Spagna), *Pauk* di Aleksandar Marks e Vladimir Jutrisa, *Cudna Ptica* di Borivsj Dooniković e *Leteci Fabijan* di Ante Zaninović (Jugoslavia).

La retrospettiva del film nero americano del dopoguerra comprendeva: *You Only Live Once* (Sono innocente - 1937) di Fritz Lang; *Laura* (Laura - 1944) di Otto Preminger; *The Woman in the Window* (La donna del ritratto - 1944) di Fritz Lang; *Scarlet Street* (La strada scarlatta - 1945) di Fritz Lang; *Kiss of Death* (Il bacio della morte - 1947) di Henry Hathaway; *Out of the Past* (Catene della colpa *ovvero* La banda degl'implacabili - 1947) di Jacques Tourneur; *Secret Beyond the Door* (Dietro la porta chiusa - 1948) di Fritz Lang; *The Big Steel* (Il tesoro di Vera Cruz - 1949) di Don Siegel; *The Narrow Margin* (Le jene di Chicago - 1952) di Richard O. Fleischer; *The Band Wagon* (Spettacolo di varietà - 1953) di Vincente Minnelli; *The Blue Gardenia* (Gardenia blu - 1953) di Fritz Lang; *Killer's Kiss* (Il bacio dell'assassino - 1955) di Stanley Ku-

brick; *While the City Sleeps* (Mentre la città dorme - 1956) di Fritz Lang; *Party Girl* (Il dominatore di Chicago - 1958) di Nicholas Ray.

●

Fantascienza a Trieste

Parlando del festival di Trieste dello scorso anno (cfr. « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4), il nostro collaboratore Tino Ranieri, a cui dobbiamo anche tutte le informazioni filmografiche e di cronaca sulla edizione 1970, lo giudicò « organizzativamente buono, istituzionalmente discreto, cinematograficamente onnivoro ». Crediamo che questa definizione possa essere ora confermata con tutto quello di più e di meno positivo che essa comporta, anche se sul piano organizzativo le improvvisazioni ingiustificate, quest'anno, non sono mancate, In effetti, via via che il tempo passa la specializzazione deve — dovrebbe — approfondirsi e affermarsi con fermezza ogni volta maggiore, in un quadro culturale ragionato e utile alla collettività, non ai singoli; utile ad approfondire conoscenze e divulgazione valide per migliorare rapporti fra autori-critici-spettatori e non per favorire le ambizioni degli enti turistici e dei loro corifei. All'ottavo anno, ci pare giunto il momento di una riflessione ragionata e a largo raggio. Rientra veramente il festival di Trieste fra le manifestazioni caratterizzate in senso autonomo e valido? È sufficiente l'elemento comune e assai generico della fantascienza a render valida oggi una iniziativa che dobbiamo pur sempre considerare quale iniziativa culturale? L'ipotesi venne affacciata da Ranieri anche a proposito della rassegna dello scorso anno, anche perché oggi « la fantascienza si accinge a diventare scienza » e perché « i fatti si muovono più veloci dei film ». A noi sembra che sia giunto più che mai il tempo di riordinare e di riconsiderare tutta la materia dei festival e delle rassegne: quali che siano le loro fonti e le loro ragioni d'essere attuali, si tratta di un problema culturale ed economico insieme. E il denaro, quando proviene da fonti pubbliche, locali o nazionali, è denaro di cui va reso conto alla collettività e che deve della collettività andare a vantaggio. (SAM TERNO)

All'VIII festival di Trieste (11-18 luglio) sono stati presentati i seguenti lungometraggi: *The Monitors* di Jack Shea (Stati Uniti-Gran Bretagna); *The Mind of Mister Soames* (t.l.: Il cervello del signor Soames) di Alan Cooke (Gran Bretagna); *Zeta One* (t.l.: Zeta Uno) di Michael Cort (Gran Bretagna); *Scream and Scream Again* (t.l.: Urla e urla ancora) di Gordon Hessler (Gran Bretagna); *Equinox* (t.l.: Equinozio) di Jack Woods (Stati Uniti); *Erinnerungen an die Zukunft* (t.l.: Ricordi del futuro) di Harald Reinl (Repubblica Federale Tedesca); *Daikyojn Gappa* (t.l.: Gappa, il mostro che minaccia il mondo) di Noguchi Haruyasu (Giappone); *Gladiatörerna* (t.l.: I gladiatori) di Peter Watkins (Svezia); *The Flying Phantom Ship* (t.l.: La nave fantasma volante) di Hiroshi Ikeda (Giappone). I medio e cortometraggi sono stati: *Demon with a Glass Hand* (t.l.: Il demone con una mano di vetro) di Byron Haskin (Stati Uniti; telefilm); *The Unexplained* (t.l.: L'inesplicabile) di Walter De Faria e Sheldon Fay jr. (Stati Uniti; telefilm); *Apollo 12: Pinpoint for Science* (t.l.: Apollo 12: contributo alla scienza) (Stati Uniti; documentario NASA); *Flight without Wings* (t.l.: Volo senza ali) di John Hennessy (Stati Uniti; documentario NASA); *The Immortal* (t.l.: L'immortale) di Joseph Sargent (Stati Uniti; telefilm); *Item 72-D* (t.l.: Reperto 72-D) di Edward T. Summer (Stati Uniti); *Full Fathom Five* (t.l.: Cinque piedi sotto) di David Adams (Stati Uniti); *Atomic Search* (t.l.: Ricerca atomica) di James Chimbidis (Stati Uniti); *Ess ... A Look at Tomorrow* (t.l.: Ess ... Uno sguardo al domani) di Mel London (Stati Uniti); *Seeds of Discovery* (t.l.: I semi della scoperta) di Bert Lawrence (Stati Uniti; documentario NASA); *Micro* di Paul Cohen (Stati Uniti); *Kites to Capsules* (t.l.: Dagli aquiloni alle capsule) di Jerry Ward (Stati Uniti)); *K 9000 - A Space Oddity* (t.l.: K. 9000 - Una nullità nello spazio) di Robert Mitchell e Robert Swarte (Stati Uniti); *Pogonia za Luizei* (t.l.: Caccia a Luisa, U.R.S.S.); *V noc na voskresenje* (t.l.: Nella notte tra sabato e domenica, U.R.S.S.); *Ispytanie* (t.l.: La prova, U.R.S.S.); *Eksperimenti volscebnaja palocka* (t.l.: Esperimenti di bacchetta magica, U.R.S.S.); *Nauka o prizrakah* (t.l.: La scienza sugli spiriti; U.R.S.S.); *Maska crveni smrti* (t.l.: La maschera della morte rossa) di Pavlo Stalter e Branko Ranitović

(Jugoslavia); *Pauk* (t.l.: Il ragno) di Jutrisa-Marks (Jugoslavia); *Plavi svijet* (t.l.: Il mondo blu) di Tomislav Kureleć (Jugoslavia); *Scabies* (t.l.: Scabbia) di Zlatko Grgić e Pavlo Stalter (Jugoslavia); *Ars gratia artis* di Dusan Vukotić (Jugoslavia); *Isotopes in Action* (t.l.: Isotopi in azione) di Ken McReady (Canada); *Fields of Space* (t.l.: Campi dello spazio) di Sidney Goldschmith (Canada); *D.N.A.* di Bane Jovanović (Canada); *Histoire du futur anterieur* (t.l.: Storia del futuro anteriore) di Frank Cassenti (Francia); *L'araignéléphant* (t.l.: Il ragno-elefante) di Piotr Kamler (Francia); *Matricule 20007* (t.l.: Matricola 20007) di Robert Revel (Francia); *Anima mundi* di Erling Johansson (Svezia); *Invasionen* (t.l.: Invasione) di Carl Henrik Svenstedt e Stefania Börje (Svezia); *Gens de la lune* (t.l.: Gente della luna) di Charles Conrad (Belgio); *Mistrz Tanca* (t.l.: Il maestro di danza) di Jerzy Gruza (Polonia; telefilm); *Aréna* di Judit Vas (Ungheria); *Arrivano i Puti Poti* di Daniele Fagarazzi e Carlo Peroni (Italia); *L'ultimo e il primo uomo* di Antonio Carlos Fontoura (Brasile); *Cosmodrome 1999* (t.l.: Cosmodromo 1999) di Frantisek Vystrcil (Cecoslovacchia); *Dd-anach* (t.l.: Dd-dopo) di Robert Cohen (Svizzera).

La sezione retrospettiva (organizzata in collaborazione con il Goethe Institut di Trieste e il Centro ricerche e sperimentazioni audiovisive « La Cappella »), è stata dedicata al cinema impressionista fantastico tedesco.

La giuria, presieduta da Guido Piovene (Italia) e composta da Brian Aldiss (Gran Bretagna), André Labarthe (Francia), Lajos Matos (Ungheria), e George Wallach (Stati Uniti), ha assegnato i seguenti premi: « Asteroide d'Oro » (Gran Premio per il miglior film in assoluto) al lungometraggio svedese *Gladiatörerna* di Peter Watkins; « Asteroide d'Argento » (premio per il miglior attore) a Terence Stamp, interprete del film inglese *The Mind of Mister Soames*; l'« Asteroide d'Argento » per la migliore attrice non è stato assegnato. Il « Sigillo d'Oro » della città di Trieste (premio per il miglior cortometraggio) è andato al film ungherese *Arena* di Judit Vas.

La giuria ha assegnato i premi speciali a sua disposizione al cortometraggio jugoslavo *Pauk* di Aleksandar Marks e al Programma Film da Computers, presentato dalla Bell Telephone Laboratories, Inc.; una menzione speciale ha segnalato il lungometraggio tedesco *Erinnerungen an die Zukunft* di Harald Reinl.

La giuria per il concorso nazionale per un originale televisivo o per un originale radiofonico o per il Premio-acquisto IDI Cinematografico (composta da Gian Vittorio Baldi, Sandro Bolchi, Luciano Budigna, Umberto Eco, Giovanni Grazzini, Maurizio Liverani ed Ezio Zefferi) bandito dal Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste ha a sua volta premiato: « L'altra riva » di Lino Aldani (premio di 1 milione di lire); « Il tempo è un cerchio a spirali concentriche » di Giulio Fuschi (premio di 500.000 lire); « Sesamo, apriti » di Gian Luigi Gonano (premio-acquisto di 1 milione di lire).

L'« ordine » regna a Karlovy Vary

Il ritorno alla « normalità » in Cecoslovacchia, dopo l'invasione e la restaurazione neo-staliniana, è stato quest'anno confermato dalla XVIII edizione del festival di Karlovy Vary (15-26 luglio), svoltasi piuttosto in sordina, con l'intervento di un gruppo molto ristretto di giornalisti occidentali e con un programma ridotto. L'« ordine » quindi regna di nuovo a Karlovy Vary: ma è un ordine che ha bisogno di molte, troppe precauzioni e cautele. Comunque la facciata della manifestazione non si è incrinata e tutto si è svolto secondo il programma prestabilito. Il festival è stato in effetti impostato su di una formula più semplificata rispetto alle precedenti edizioni, con l'esclusione dei cortometraggi e delle tavole rotonde (ed è molto indicativo questo ritorno, anche per quanto riguarda le manifestazioni cinematografiche, a criteri di impostazione vecchi e piuttosto triti che nel 1966, alla vigilia della primavera praghese, erano stati ritenuti superati e modificati in funzione di una maggiore apertura culturale e ideologica).

Nel nuovo regolamento si afferma comunque che scopo della manifestazione è « di far conoscere le opere cinematografiche, che per il loro valore artistico, per la loro

forma e nello spirito animatore del festival contribuiscono all'evoluzione della cinematografia » (art. 1). I film in concorso vengono accettati da una commissione di selezione: ogni paese può partecipare con un solo film lungometraggio; ma il presidente del festival può rifiutare quei film che non corrispondano alle finalità del festival (art. 2). Ladislav Kachtík, nuovo direttore della manifestazione, ha affiancato ai film in concorso due retrospettive: dedicate una ai « film contro la guerra e il fascismo », (per celebrare il venticinquesimo anniversario della liberazione della Cecoslovacchia dai Tedeschi), e l'altra al più noto e prestigioso regista cecoslovacco di film di animazione, Jiří Trnka, recentemente scomparso.

Il festival, che è organizzato dalla Cinematografia cecoslovacca, sotto l'alto patronato del governo federale, è stato messo a punto dal presidente Jiří Purš (direttore generale del cinema cecoslovacco), dal vicepresidente Pavel Koyš (direttore generale del cinema slovacco), dal direttore Ladislav Kachtík e da un comitato di cui facevano parte, tra gli altri, i registi Otakar Vavra e Stefan Uher, e l'attrice Viera Strnisková. La scelta dei film in concorso è stata affidata a una commissione di selezione, presieduta dal direttore del festival: gli altri membri erano il direttore dell'agenzia slovacca di distribuzione cinematografica, Josef Lubina (vicepresidente); il direttore dell'agenzia centrale di distribuzione, Ladislav Mašek; il critico cinematografico Jerábek e il direttore dell'Istituto di Alti Studi Cinematografici, St. Zvoníček: una commissione quindi dove le qualifiche e le benemerenze politiche sono anche ufficialmente riconosciute altrettanto importanti della competenza specifica e della preparazione culturale. I film ammessi in concorso sono stati: *El Santo de Espada* di Leopoldo Torre Nilsson (Argentina), *Os senhores da terra* di Paulo Thiago (Brasile), *Cernite angeli* (t.l.: Gli angeli neri) di Vulo Radev (Bulgaria), *Měděná Věž* (t.l.: La torre di rame) di Martin Hollý (Cecoslovacchia), *Kesyttömät* (t.l.: I fratelli) di Erkko Kikovski (Finlandia), *La maison des Bories* di Jacques Doniol-Valcroze (Francia), *The River without a Bridge* di Holp Eiga (Giappone), *Kes* di Ken Loach (Gran Bretagna), *Aashirwad* di Hrishikesh Mukherjee (India), *Gott mit uns - Dio è con noi* di Giuliano Montaldo (Italia), *Krvava bajka* (t.l.: La favola di sangue) di Tori Janković (Jugoslavia), *La muralla verde* di Armando Robles Godoy (Perù), *Sól ziemi czarnej* (t.l.: Il sale della terra nera) di Kazimiers Kutz (Polonia), *Dziura w ziemi* (t.l.: Un buco nella terra) di Andrzej Kondratiuk (Polonia), *Unterwegs zu Lenin* (t.l.: Andando verso Lenin) di Günter Reisch (Repubblica Democratica Tedesca), *Katzelmacher* (t.l.: Il babbeo) di Rainer Werner Fassbinder (Repubblica Federale Tedesca), *Castelul Condamnatilor* (t.l.: Il castello dei condannati) di Mihai Jacob (Romania), *Cantico* di Jorge Grau (Spagna), *Jänken* (t.l.: Yankee) di Lars Forsberg (Svezia), *Arc* (t.l.: Il volto) di Pál Zolnay (Ungheria), *Itélet* (t.l.: La sentenza) di Ferenc Kósa (Ungheria-Romania-Cecoslovacchia), *U ozera* (t.l.: Vicino al lago) di Sergej Gerasimov (U.R.S.S.), *La liberazione* (t.l.) di Yurij Ozerov (U.R.S.S.). (BER)

La giuria internazionale — presieduta dal regista Karel Zeman — ha assegnato i seguenti premi:

Gran Premio « Globo di cristallo »: a *Kes* di Ken Loach (Gran Bretagna); due premi principali a *U ozera* di Sergej Gerasimov (U.R.S.S.) e a *Cernite angeli* di Vulo Radev (Bulgaria); il premio per l'interpretazione femminile all'attrice Natascia Bielokhvostikova per *U ozera* (U.R.S.S.) e quello per l'interpretazione maschile all'attore Mathieu Carrère per *La maison des Bories* (Francia). I premi speciali a disposizione della giuria sono andati a *Gott mit uns - Dio è con noi* (Italia), a *Dziura w ziemi* (Polonia) e a *Unterwegs zu Lenin* (Repubblica Democratica Tedesca). Il premio CIDALC è stato assegnato a *La muralla verde* (Perù) e a *Os senhores da terra* (Brasile). L'italiano *Gott mit uns* ha ricevuto anche il premio assegnato dal quotidiano « Rude Pravo ».

●

Enti di Stato e circuito culturale

Ci sembra opportuno raccomandare la lettura — su «Cinema Sessanta » nn. 73/74,

uscito nel maggio scorso — del progetto di ristrutturazione degli enti cinematografici di Stato, frutto del lavoro di una commissione mista composta da rappresentanti e da « esperti » dei ministeri delle partecipazioni statali, del turismo e spettacolo, della pubblica istruzione, e di rappresentanti ed « esperti » delle tre organizzazioni sindacali: « la presenza, nella commissione, di uomini impegnati nella politica cinematografica dei partiti di governo nonché di esponenti della amministrazione pubblica, ha consentito di effettuare una verifica delle intenzioni politiche circa l'annosa e ancora irrisolta questione delle società cinematografiche pubbliche ». Il documento pubblicato comprende « un testo approvato dalla maggioranza dei componenti la commissione e aggiunge — a proposito di aspetti particolarmente controversi — alcune proposte alternative, che riflettono richieste e posizioni minoritarie. Le proposte tracciate dalla commissione di studio comportano: 1) una modifica statutaria formalmente richiesta dall'Ente Gestione Cinema e ratificata con decreto presidenziale; 2) l'approvazione di un decreto legge per i finanziamenti. Il consenso dei dicasteri finanziari è imprescindibile ».

Tutto il problema dei rapporti dello Stato col mondo dello spettacolo e con il cinema in particolare, in realtà, va riesaminato in vista non solo di un nuovo coordinamento ma, in casi non secondari, di una completa ristrutturazione. La legge economica — per non pochi aspetti già discutibile al momento dell'approvazione — è ora in quasi tutti i punti superata. Non c'è chi non lo sappia, anche in Parlamento, anche negli uffici dei partiti, ma incombono questioni più urgenti e importanti — davvero più urgenti e importanti, senza ironia — e il cinema passa in secondo piano. Salvo poi diventare tribuna di accesi dibattiti — non di rado improvvisati e impulsivi — quando i mali sono inguaribili.

Il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, in un comunicato diffuso dopo il documento cui si è accennato sopra, ha preso anch'esso posizione sull'argomento: « All'unico fine di opporre un'alternativa al cinema commerciale, per creare condizioni oggettive affinché sempre più ampio possa essere il panorama delle informazioni culturali, e sempre più affrancati dai condizionamenti mercantili possano essere le forme di produzione delle idee e i modi stessi della fruizione, occorre che si rafforzi l'intervento pubblico nel settore della cinematografia ». Si tratta quindi, secondo il direttivo del Sindacato, di:

« a) uniformare l'intervento pubblico a criteri di promozione culturale e strutturale, aprendo spazi liberi a un cinema che accresca la coscienza critica del pubblico e garantisca la piena libertà di espressione anche attraverso il sostegno a produzioni cooperativistiche;

b) istituire un circuito culturale, non soggetto alle leggi di mercato e alla abituale prassi del commercio cinematografico, autonomamente gestito dalle organizzazioni culturali delle varie città, vòlto a tradurre in atto forme di partecipazione critica e attiva allo spettacolo cinematografico, e che intanto prenda l'avvio sulla base delle numerose sale di proprietà comunale oggi affidate a imprese private a carattere commerciale;

c) indirizzare la distribuzione statale nella direzione di una sempre più accentuata qualificazione artistica e culturale dei prodotti immessi nei circuiti tradizionali, nonché in quella di un vero e proprio circuito alternativo, avendo in ambo i casi la preoccupazione di stimolare le iniziative che agevolino modalità non consumistiche di approccio alle opere cinematografiche;

d) aiutare la nascita e lo sviluppo del cinema didattico, scientifico, divulgativo e di documentazione sociologica assecondando la formazione di liberi gruppi produttivi;

e) favorire, a tutti i livelli, l'ingresso del cinema nella scuola e nella università e l'utilizzazione del mezzo cinematografico nell'ambito dell'associazionismo;

f) predisporre i mezzi necessari per garantire la libertà di iniziative nel campo delle cine-video-cassette, che rischia di essere monopolizzato dalle più grosse e potenti rappresentanze dell'industria elettronica ed editoriale, e mettere gli strumenti approntati a disposizione delle organizzazioni culturali e popolari;

g) adottare nuovi metodi di gestione del patrimonio cinematografico a carattere pubblico, includendo nei consigli di amministrazione delle società statali uomini di cinema e di cultura designati dalle grandi organizzazioni sindacali; istituendo organi di controllo e di dibattito in cui siano pre-

senti i rappresentanti della critica, degli autori, delle associazioni culturali e dei lavoratori, pubblicando le decisioni che verranno prese ». (SAM TERNO)

Militante o no

Ancora sul n. 73/74 di « Cinema Sessanta » è apparso un corsivo (*La tesi Bellocchio*) con la sostanza del quale concordiamo e che riteniamo utile segnalare ai nostri lettori. Le considerazioni dell'articolo vanno ben presto oltre il caso personale dell'autore de *I pugni in tasca* per consolidarsi — ed è questo che a noi interessa — su un problema in generale di etica e quindi anche di chiarezza critica. Polemizzando con gli autori che scindono in due parti — almeno due — la propria personalità fingendo da un lato di andare al di là della sinistra tradizionale e dall'altro collaborando « con il Sistema, senza nemmeno tentare di esasperarne, sul terreno delle strutture, le contraddizioni e di metterlo in crisi », « Cinema Sessanta » fra l'altro scrive: « Anziché trincerarsi dietro cortine fumogene, sarebbe preferibile che i Bellocchio si battessero per un cinema che, militante o no, acuisca le facoltà critico-selettive della percezione e della riflessione, e si battessero per l'istituzione di strutture libere che tolgano spazio al cinema padronale e consentano di tradurre in atto nuovi modi fruitivi esenti da forme di erudito snobismo e di ritualismo sociale ». Ci pare una affermazione esemplare, che ha dei precedenti in ciò che su queste stesse pagine scrivemmo due anni fa anche a proposito della cosiddetta contestazione veneziana — ci si perdoni l'immodestia — e in altre asserzioni nostre — e di altri colleghi soprattutto — su problemi che vanno diventando sempre più quotidiani e sempre più importanti. L'autore, cioè, anche quello di cinema, si deve render conto di non essere più una figura fuori dallo spazio, baciata dagli dei, dalla fortuna o da un mecenate; egli, non a caso, è un uomo del suo tempo, che giustamente rivendica le proprie responsabilità: ma — più di altri — è un uomo totale, esposto in pubblico a far da esempio e da guida, perfino. Perciò il peso della sua *coerenza* culturale, in un momento X (non si parla di una generica coerenza di idee, che non c'entra), è importante quanto, se non di più, quello della sua opera. (SAM TERNO)

David, Grolle e Taormina

« David di Donatello » e « Grolle d'oro », premi e manifestazioni di nessuna e di notevoli tradizioni culturali, oggi decisamente superati e fuori stagione. I « David » sono utili soltanto a chi li riceve, e più ancora a coloro che hanno in mano le redini finanziarie dei film « vincitori » e degli attori baciati dalla gloria. A differenza dei « David », che non hanno mai fatto nulla per nascondere il loro unico significato mondano-commercial-pubblicitario, le « Grolle » di Saint Vincent furono — specialmente nei primi anni — iniziativa di qualità, promossa e affidata a critici autorevoli. Da qualche tempo, le Grolle sopravvivono a se stesse: la discussione sulla serietà e il significato dei premi — se abbiano ancora, criticamente, significato e serietà — le ha appena sfiorate; qualche premiato è andato lì, ritirandole, per dire di non essere d'accordo sui premi; ora, nel regolamento, a onore ovviamente dell'arte e del giudizio critico, ci si rifà più che mai alla clausola secondo la quale il premio si dà soltanto a chi si rechi di persona al Casinò de la Vallée e — è sottinteso — non faccia il difficile, ringrazi, sia gentile coi fotografi e, semmai, coi croupiers.

Curiosa sorte, quella del Festival di Taormina: divenuto quest'anno manifestazione competitiva, facendo addirittura resuscitare dalle dimenticanze della laguna le fu-Coppe Volpi, non ha poi assegnato che una parte dei numerosi premi che si era fabbricati; nello stesso tempo, il suo indirizzo indubbiamente più rigoroso, rispetto agli anni scorsi, è stato assai discusso proprio localmente, dagli enti turistici promotori e sostenitori, i quali hanno ritenuto che una cosiddetta austerità o una tendenza comunque alla ricerca culturale non sia o non

sia stata gradita in loco, non sia ben vista dal pubblico non sia utile. Ancora una volta, è evidente, quello del rapporto col pubblico è uno dei punti focali delle iniziative di questo genere e della loro ragione d'essere, visto — e non approvato — che siamo di fronte a una loro disordinata e contraddittoria proliferazione. (SAM TERNO)

Al Festival delle Nazioni di Taormina e Messina, svoltosi dal 25 luglio al 1° agosto, sono stati presentati in concorso i seguenti film: *Solo* di Jean-Pierre Mocky (Belgio), *Teresa* di Gérard Vergez (Francia), *La modification* (La moglie nuova) di Michel Worms, *The Virgin and the Gipsy* (La vergine e lo zingaro) di Christopher Miles, *L'invitata* di Vittorio De Seta (Italia), *Gra* (t.l.: Il gioco) di Jerzy Kawalerowicz (Polonia), *Szeressétek odor Emiliát!* (t.l.: Amate Emilia!) di Pál Sandor (Ungheria), *They Shoot Horses, Don't They?* (Non si uccidono così anche i cavalli?) di Sidney Pollack (U.S.A.). Nella sezione « Filmnuovo » sono stati presentati: *La chambre blanche* di Jean-Pierre Lefèbvre (Canada), *Entre tu et vous* di Gil Groulw (Canada), *L'enfant sauvage* di François Truffaut (Francia), *Sex-Power* di Henry Chapier (Francia), *L'urlo* di Tinto Brass (Italia), *Wrane* (t.l.: Le cornacchie) di Gordan Mihić e Ljubisa Kozomara (Jugoslavia), *En passion* (Passione) di Ingmar Bergman (Svezia), *Som natt och dag* (t.l.: Come la notte e il giorno) di Jonas Cornell (Svezia), *Die Götter der Pest* (t.l.: Gli dei della peste) di Warner Fassbinder (Repubblica Federale Tedesca), *Last Summer* di Frank Perry (U.S.A.). Nella sezione informativa sono stati proiettati: *Le temps de mourir* di André Farwagi (Francia), *Bice skoro própast sveta* (t.l.: Piove sul mio villaggio) di Aleksandar Petrović (Jugoslavia) e *La residencia* di Narciso Ibanez Serrador (Spagna).

La giuria del Festival delle Nazioni, presieduta da Robert Favre Le Bret e composta da Alessandro Blasetti (Italia), Marcel Carné (Francia), Clive Donner (Gran Bretagna), Dieter Geissler (Germania), Michael Kutza jr. (Stati Uniti), Aleksandar Petrović (Jugoslavia), Ingrid Thulin (Svezia), Stefan Uher (Cecoslovacchia), Zoltán Varkony (Ungheria) e Antonio Vilar (Spagna), ha assegnato soltanto tre dei sette premi a disposizione. Il Gran Premio è andato a *They Shoot Horses, Don't They?* (U.S.A.); il trofeo « Volpi » al regista ungherese Pál Sandor per *Szeressétek odor Emiliát!* e la « coppa Volpi » per l'interprete femminile all'attrice Suzanne Flon, protagonista di *Teresa* (Francia).

I « David di Donatello » per il cinema italiano sono stati assegnati: ai produttori Daniele Senatore e Marina Cicogna per la realizzazione di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*; al produttore Gianni Hecht Lucari per la realizzazione di *Metello*; al regista Gillo Pontecorvo per *Queimada*; a Sophia Loren per l'interpretazione de *I girasoli*; a Gian Maria Volonté per l'interpretazione di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, « ex aequo » con Nino Manfredi per l'interpretazione di *Nell'anno del Signore*.

I « David » per il cinema estero sono stati assegnati: al produttore Martin Poll, per la realizzazione di *The Lion in Winter*; al regista John Schlesinger per *Midnight Cowboy*; a Liza Minelli per l'interpretazione di *Pookie*; a Dustin Hoffman per l'interpretazione di *Midnight Cowboy*, « ex aequo » con Peter O'Toole per l'interpretazione di *Goodbye, Mr. Chips*.

Il consiglio direttivo e la giuria permanente hanno inoltre premiato: Bruno Vailati, per la realizzazione di *Andrea Doria-74*; Ottavia Piccolo per l'interpretazione di *Metello*; Massimo Ranieri per l'interpretazione di *Metello;* Goldwie Hawn per l'interpretazione di *Cactus Flower;* Marlene Jobert per l'interpretazione di *Le passager de la pluie* (L'uomo venuto dalla pioggia) e *Dernier domicile connu* (Ultimo domicilio conosciuto).

Ed ecco le « Grolle d'oro » di Saint Vincent — assegnate da una giuria composta da Luigi Chiarini, Piero Gadda Conti, Arturo Lanocita, Domenico Meccoli, Leo Pestelli, Max Tani, Carlo Trabucco, Mario Verdone, Gino Visentini e dall'assessore al turismo della Valle d'Aosta —: per la migliore regia a Michelangelo Antonioni per *Zabriskie Point*; per la migliore interpretazione maschile a Gian Maria Volonté per *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*; per la migliore interpretazione femminile a Monica Vitti per *Amore mio aiutami* e *Dramma della gelosia*.

A Saint Vincent sono state inoltre asse-

gnate: la targa « Mario Gromo » per la migliore attrice esordiente a Ornella Muti, per l'interpretazione di *La moglie più bella*; la targa « Mario Gromo » per il migliore attore esordiente a Massimo Ranieri, per l'interpretazione di *Metello*; la targa « Mario Gromo » per il migliore regista esordiente a Dario Argento, per *L'uccello dalle piume di cristallo*. La « Coppa Valdostana » è andata al produttore Alberto Grimaldi per *Fellini-Satyricon* e *Queimada*.

●

Ricordo di Folco Lulli

È morto il 24 maggio, improvvisamente, Folco Lulli, attore popolare quanto sfortunato, da anni messo in disparte dal cinema italiano ma ancora richiesto all'estero. Merita di essere ricordato, e rimpianto, non solo per le sue doti umane, la sua fragorosa espansiva cordialità, ma anche perché il suo nome e la sua figura — greve, tarchiata, bovina, ma animata da un'interiore vitalità — sono legati a una importante stagione del cinema italiano: quella del secondo neorealismo, che, proseguendo e attenuando il discorso di rottura aperto dal primo neorealismo di Rossellini De Sica Visconti, si andò incanalando nell'alveo più tradizionale del cinema narrativo, ed ebbe bisogno di attori, di volti nuovi e più veri, di « presenze » credibili e autentiche. Al Lattuada di *Il bandito* e di *Senza pietà*, al De Santis di *Caccia tragica* e di *Non c'è pace tra gli ulivi*, al Soldati di *Fuga in Francia* Lulli offrì l'apporto di una maschera efficacissima, di una recitazione corposa e schietta, capace di piegarsi a finezze insospettabili in chi, come lui, s'era improvvisato attore in età matura (era nato a Firenze nel 1912) dopo una vita varia e avventurosa, ricca di generose esperienze umane e politiche. Divenuto uno dei caratteristi più popolari cominciò a farsi apprezzare anche all'estero: la partecipazione — in un ruolo di grande rilievo, in parte ridotto e snaturato nell'edizione italiana — a un film fortunato come *Le salaire de la peur* (Vite vendute, 1952) di H.-G. Clouzot, lo fece annoverare tra gli attori di rango europeo; pochi anni dopo era co-protagonista di *Oeil pour oeil* (Occhio per occhio, 1957) di A. Cayatte. Curiosamente, la sua stella cominciò a tramontare in Italia proprio in coincidenza con l'ascesa della sua fortuna all'estero: gli risultò sempre più difficile trovare personaggi adatti alla sua misura e ai suoi mezzi, limitati ma vigorosi. Apparve ancora in numerosi film di modesto livello, per lo più in quelle parti di « villain » che solo in apparenza gli si attagliavano, meno spesso in quelle di « gigante buono » che meglio corrispondevano alla sua natura. Tentò allora l'avventura della produzione, e persino della regia, esponendosi in proprio, ma senza eccessiva fortuna. La delusione e l'amarezza non valsero comunque a intaccare mai la sua sanguigna giovialità, né a farlo mai rassegnare. Ebbe ancora qualche occasione favorevole: *I compagni* (1963) di M. Monicelli e il più recente *Testa di rapa* (1968) di G.C. Zagni riproposero il suo personaggio ruvido ma generoso alla cordiale attenzione di un pubblico che lo aveva sempre avuto in simpatia. La sua scomparsa, improvvisa e prematura, segna una perdita sostanziale per i non folti quadri degli attori italiani di carattere; merita di essere ricordata, e compianta. (CIN)

●●●

1. LUCIFERO MARTINI
JUGOSLAVIA (FRA STORIA E CRONACA)

« Per poter motivare socialmente e psicologicamente in modo più profondo l'adesione dei suoi eroi alla Resistenza armata organizzata contro l'occupante ed i suoi servi, Vjeko Afrić, in una serie di sequenze pensate e create in bianco e nero, ha illustrato in modo insufficientemente comprensivo (e anche troppo lungo) la loro posizione nel vecchio stato (...). In questo modo al motivo fondamentale di Slavica egli ha dato senza dubbio un'ampia prospettiva storica, ma nello stesso tempo ha rotto quell'unità tematica e intensamente creativa del lavoro che è una delle condizioni per una completa efficacia del film artistico. » La — contemporanea e anonima — recensione riguarda il primo film jugoslavo del dopoguerra, Slavica (1946), che dava inizio, con passi alquanto incerti, a quella che doveva essere una nuova cinematografia, nata senza esperienze precedenti, o quasi, formatasi durante la lotta contro i nazisti soltanto attraverso una serie di alcuni documentari di carattere bellico, per altro non privi di interesse e di qualità. Tornerà forse utile ricordare a questo proposito che verso la metà di ottobre del 1943 una decisione del Comando Supremo dell'esercito di liberazione popolare jugoslavo stabiliva di procedere alla realizzazione di documentari; che nel dicembre del 1944 veniva presentato il primo cinegiornale intitolato Nostra cronaca numero 1; e che infine la prima sala di proiezione si aprì in nuove condizioni al pubblico nel 1944 a Crnomelj, in Slovenia, in territorio liberato.

Il 3 luglio 1945 fu costituita l'Azienda Statale Cinematografica. Si ricercò allora la collaborazione sovietica, ma i creatori di Čapaev, i fratelli Vasil'ev, si rifiutarono di girare il primo film in coproduzione con gli jugoslavi, poiché si ritenevano estranei ad una precisa realtà locale. Per cui fu Abrahm Room, attorniato da un vero e proprio stato maggiore di giovani registi jugoslavi, a realizzare col linguaggio pomposo proprio del « realismo socialista » di cui la Jugoslavia era allora permeata in ogni campo artistico, il film V Gorach Jugoslavii (t.l.: Sui monti della Jugoslavia), che sarebbe uscito soltanto nel 1947 a Belgrado. In un suo volume, il saggista Branko Belan osserva a proposito di questa prima pellicola: « La critica fu molto gentile e del film più cose vennero passate sotto silenzio che non lodate. »

Seguì poi Živjet će ovaj narod (t.l.: Questo popolo vivrà) di Nikola Popović, del quale Milan Bogdanović così scrisse su « Film » (nn. 4 e 5 del 1948): « Popović sente poco la necessità di cercare quadri d'effetto, di raggiungere impressioni sorprendenti, di poten-

ziare con specifica stilizzazione filmica la narrazione, quando si perde il contatto con la realtà. »

Abbiamo voluto ricordare in estrema sintesi il sorgere della cinematografia jugoslava, proprio perché con essa nasceva anche la critica cinematografica, in un primo tempo (in mancanza di film nazionali) tutta rivolta ai film stranieri, particolarmente sovietici. I critici, come i registi e gli attori, si erano andati formando durante la lotta armata contro l'occupante e solamente a liberazione avvenuta avevano cominciato ad esprimere le loro idee e le loro opinioni sui giornali e sulle riviste — quasi tutti rappresentavano la continuazione delle edizioni stampate nell'illegalità o direttamente sui campi di combattimento — cercando di indirizzare il pubblico verso un preciso impegno ideologico. Poiché allora dominava la teoria del realismo socialista e quindi ci si affidava a sentimenti definiti positivi (era sempre il nemico a perdere, ad essere prepotente, a violentare e ad uccidere ecc.), il critico aveva il compito di illustrare al pubblico più la validità di un contenuto politico che non il valore artistico della pellicola. Per cui non di rado succedeva che film di scarsissima qualità venissero glorificati fino all'assurdo, mentre i meriti umani della vicenda venivano semplicemente scartati in una battaglia in cui i toni erano solo e sempre due, il bianco e il nero, e quest'ultimo serviva a contraddistinguere l'inevitabile sconfitta del personaggio quadratamente negativo.
Come reagiva il pubblico? Bisogna dire che allora la Jugoslavia stava muovendo i suoi passi sulle rovine di una distruzione quasi totale, che il popolo accorreva in massa all'opera di ricostruzione, che nelle campagne il latifondo veniva sconfitto e si formavano le prime cooperative, che venivano edificate a grande ritmo fabbriche prima inesistenti, e che gli abitanti dei paesi cominciavano a trasferirsi nelle città mutando in certi momenti anche drasticamente la fisionomia urbana. In questo fervore di opere, in un periodo in cui l'entusiasmo contrassegnava quasi ogni gesto, il pubblico cercava nei film un riflesso di quel suo normale modo di vivere. Per cui era il fatto eroico, spesso in senso solo politico, che egli voleva tradotto nella pellicola, ed in quello ritrovava se stesso, nel modo più completo, come combattente e lavoratore, sempre pronto al sacrificio personale per un ideale nato nella Lotta e sorretto da una proiezione nell'avvenire. Se poi si considera che ben pochi erano gli svaghi di quell'epoca, che il teatro cominciava appena ad aprirsi in spettacoli non dissimili da quelli presentati sullo schermo, si potrà facilmente arrivare alla conclusione che i critici erano seguiti con quel particolare interesse che hanno gli spettatori verso chi alimenta non opinioni individuali ma collettive, in se stesse facilmente identificabili. Un appagamento di gusti, quindi, senza soverchie pretese, né da parte di chi scriveva né da parte di chi assisteva alle proiezioni e quindi leggeva i resoconti sui giornali.
Dopo la rottura col Cominform, avvenuta nel 1948, si cominciò a guardare diversamente all'arte, a essere più attenti ai problemi umani, anche perché sospinti da impegni nuovi ed impellenti, con particolare interesse verso certi fenomeni che avvenivano all'estero, e che non erano più solo il « neorealismo » italiano, che tanta parte aveva avuto, precedentemente, nell'indirizzo del cinema jugoslavo. Il realismo socialista era ormai considerato una tappa superata, che aveva vietato più che aiutato l'espandersi di un pensiero critico. A reagire per prima contro tale formula, accettata spesso con un senso di disagio, fu la pittura, seguìta dalla letteratura, dalla musica, dal teatro. Più lentamente, invece, reagì la cinematografia, che per lunghi anni ancora si adattò a compromessi, non riuscendo a liberarsi compiutamente da un modo assurdo di guardare alla realtà, anche perché la critica segnava il passo, non avendo avuto la possibilità di evolversi, spesso perché non sorretta da una adeguata preparazione. Però sui giornali e sulle riviste cominciarono ad apparire le prime recensioni improntate ad uno spirito nuovo, le prime polemiche, i primi commenti. Ciò sfociò nel 1960 in una lettera aperta, pubblica presa di posizione contro concetti e significati di comodo riguardanti l'attività cinematografica, da parte di una quarantina di cineasti e critici: « coloro che hanno qualcosa da dire — essi precisarono — sono preoccupati, perché solo un piccolo numero di persone è preparato a guardare i veri film, per cui è importante che nel maggior numero di individui si faccia nascere la curiosità per l'arte, cioè per i problemi riguardanti l'uomo, le condizioni ed il significato della vita umana. »

Stabilito che all'arte cinematografica occorre un pubblico attivo, uno spettatore critico, ancora in quel documento si denunciava l'esistenza di « una politica paternalistica di produzione di film ricreativi, dedicati allo svago ed al divertimento di chi lavora, politica che serve a quelle forze sociali reazionarie che trattano il cittadino come il caro figliolo di una misera collettività sociale, al quale, dopo un faticoso giorno di lavoro, essa deve procurare il divertimento a poco prezzo sotto forma della variopinta bugia del film ». E si continuava: « Per la sua maggior parte le cinematografia mondiale è sogno e consumo. Ad ogni cittadino dobbiamo riconoscere il diritto a questo tipo di film, che egli ottiene dal mercato cinematografico in base al principio della domanda e dell'offerta. Questa produzione confezionata di sogni possiede un'ampia base tecnologica ed un alto livello di verifica nell'antepatria dello spettacolo cinematografico, Hollywood ». Così, evidentemente, i cineasti jugoslavi non intendevano assumere una posizione di rapporto negativo, ma stabilire una base critica verso la cosiddetta cinematografia commerciale per protestare contro la passività che essa esige dallo spettatore. Naturalmente il discorso doveva avere un suo fine. Dicevano i firmatari della lettera: « L'arte, specialmente quella cinematografica, non può in alcun modo chiudersi in se stessa. Il film, integrale espressione d'umanità, non può rinunziare a prendere posizione nei confronti dei problemi morali, sociali e anche politici ».
Naturalmente questa lettera aperta, sorta nel clima lavorativo del XIII Festival di Pola della cinematografia jugoslava, suscitò una serie di commenti diversi. Però le condizioni erano ormai maturate a tal punto che assolutamente non si poteva nemmeno pensare di rimanere ancorati ad un passato non solo superato ma addirittura dimenticato. La critica, nella sua quasi totalità, pur con qualche dubbio qua e là, assecondò l'iniziativa partita da Pola e contribuì efficacemente a creare quel particolare periodo che si identificò nel « film d'autore », definizione certamente impropria ma ugualmente molto efficace per contraddistinguere il processo positivo che in ogni campo andava assumendo l'autogestione, e in base al quale l'individuo — o meglio, gli individui — assumeva l'incarico non solo di « amministrarsi », ma soprattutto di procedere con idee nuove e con più ampie aperture.
Naturalmente in questa situazione, in cui l'uomo ha la possibilità di esprimersi più ampiamente e con maggiore democrazia, e che è alla base dell'odierno stato di cose, non mancano le contraddizioni che sorgono in conseguenza di ogni processo creativo. L'indirizzo della critica non è unico, e non deve esserlo, ed è naturalmente legato alla preparazione, alla cultura ed all'onestà del singolo. E se da un lato la critica cinematografica ha una sua evoluzione in senso ideologico ed estetico (e ci si dichiara convinti che in questo nostro tempo l'arte non può esistere al di fuori dell'ideologia in quanto ogni opera d'arte ha una sua funzione rivoluzionaria, cerca di spiegare o di mutare il mondo d'oggi), esiste inevitabilmente quello che è stato definito « il coro triviale che proviene dalla stampa di divertimento », per il quale il film è più importante nei suoi aspetti sensazionalistici che in quelli creativi ed educativi.

Ma questo è solo un aspetto dei settori della critica jugoslava, secondo l'appartenenza di un critico ad un certo tipo di giornale piuttosto che ad un altro: e ciò potrebbe essere anche secondario, se non fosse per gli influssi negativi su un pubblico che non sia propenso ad accettare la critica più seria. Questo pubblico (spettatore e lettore) reagisce negativamente di fronte al critico che intende combattere il significato puramente commerciale di certi film, specialmente quando la preparazione (come molte volte è stato detto, senza tuttavia alcuna iniziativa positiva) non influisce sull'individuo, a cominciare da una educazione scolastica che comprenda in toto anche il cinema.
C'è, così, una separazione fra critica e spettatore, e lo spettatore, spesso suo malgrado, è inferiore alla critica, anche se una minoranza di critici si culla nella facile consolazione di un giudizio frettoloso sull'influenza dei contenuti « negativi » sul pubblico, allineandosi con quest'ultimo su posizioni sovente arretrate invece di spronarlo ad una continua e più adeguata applicazione. La maggioranza dei critici parte da una visione concreta dei problemi umani e sociali per ricercare anche nei momenti più negativi della creazione cinematografica un modo di intervenire, di contraddistinguere e quindi di contribuire alla soluzione di determinati problemi, sempre partendo dalla validità artistica ed estetica dell'opera.

Ci sono infine eccessi di opposta natura, in cui l'intellettualismo viene a pesare su certe esposizioni fino addirittura ad arrivare a una identificazione del film in senso meramente artistico, oppure è legato strettamente ad opinioni politiche così da impedire giudizi se non di carattere assolutamente e superficialmente politicanteggiante. A questo proposito va rilevato che in un recente convegno svoltosi a Belgrado e riguardante la critica in generale, e quindi anche quella cinematografica, si è precisato: «Ci fu anche da noi il fenomeno per cui il marxismo venne identificato con il pragmatismo, il praticismo ed anche lo stalinismo. Però tali teorie non potevano avere né radici profonde nella società né furono elevate all'altezza di certe teorie dominanti e di prassi fondamentale neanche allora quando lo stalinismo ed il burocratismo costituirono la struttura dominante social-politica del socialismo. Però oggi, quando l'autogestione diventa il rapporto sociale dominante, il marxismo perde il contrassegno dell'ideologia statale, lasciando ai comunisti ed ai marxisti una maggiore responsabilità e serietà nello sviluppo del marxismo e delle sue applicazioni pratiche».

Ci sembra che proprio qui si possa concludere che la critica jugoslava intende, come è stato dimostrato dal suaccennato convegno, profondere ogni energia per una sua ricerca e identificazione in un marxismo in continua evoluzione, aderente ad una realtà attuale di per se stessa in movimento: secondo, naturalmente, una libertà di creazione legata ad un impegno diretto nella lotta ideale nel campo della cultura, in quanto «la lotta di opinioni senza personali princìpi dei marxisti e dei comunisti non può portare allo sviluppo e all'arricchimento della cultura».

Va infine precisato, in cronaca, che la critica cinematografica trova posto sulle colonne di tutti i giornali quotidiani e settimanali jugoslavi. E vanno fatti, tra gli altri, i nomi del «Vjesnik» di Zagabria, del «Politika» di Belgrado, del «Delo» di Lubiana, dell'«Oslobodjenie» di Sarajevo, del «Borba» di Belgrado, per citare i quotidiani più diffusi ed i settiminali «Telegram», «NIN» e «Kommunist», che contano su penne veramente acute. Per quanto riguarda le riviste, due solamente esistono ed hanno un peso particolare nel campo degli intellettuali, mentre sono per lo più trascurate dal pubblico. Sono la «Filmska Kultura» di Zagabria ed «Ekran» di Lubiana. A carattere divulgativo (e spesso sensazionalistico) è «Filmski Svet» di Belgrado. In particolare risulta importante l'appoggio della televisione alla diffusione dei film, la cui scelta viene operata con molta oculatezza. Prova ne sia che ultimamente sono stati proiettati diciotto capolavori di tutti i tempi, legati ai nomi di Fellini, Pasolini, Kawalerowicz, Bergman, e ad altri registi di grande fama, ai quali si sono avvicinati milioni di spettatori con quasi unanime apprezzamento positivo.

Sui complessi rapporti fra la critica, gli autori e il pubblico ci è sembrato utile ascoltare l'opinione di alcuni lavoratori del cinema. Abbiamo intervistato così — separatamente — Fadil Hadzić, regista; Rudolf Sremeć, storico del cinema e regista; Vlado Vuković, critico del settimanale letterario «Telegram»; Fedor Skubonja, regista e vincitore dell'Arena d'oro al Festival di Pola dello scorso anno con il film Nizvodno od sunca *(t.l.: Nella corrente del sole); Petar Krelja, critico della radiotelevisione di Zagabria. Dal confronto dei loro pareri — non sempre concordanti — il lettore potrà trarre nuovi motivi di riflessione e di dibattito.*

D. — Che rapporto esiste in Jugoslavia fra la critica, il pubblico e gli autori?

Hadzić: *Ho l'impressione che il pubblico non sia molto interessato alla critica che appare sui giornali, in quanto essa ha un carattere troppo tecnico. La critica giornalistica è per il pubblico troppo complicata e gli spettatori desiderano solo sapere se un film è bello o brutto. E questa risposta molto spesso non viene data dalla critica.*

Sremeć: *Il rapporto tra la critica, il pubblico e l'autore, nel campo cinematografico, è caratterizzato più che mai da un completo disaccordo, da una completa reciproca incomprensione. Il pubblico, in linea di massima, potrebbe venire così distinto in pubblico dei paesi, propenso all'epica popolare ed al racconto, che accetta il film sia jugoslavo che straniero gettandosi fra le braccia del più volgare film a buon prezzo sia poliziesco o western; il pubblico delle città, ancora sociologicamente indefinito per l'affluire di*

persone dai villaggi e dalle piccole città, cioè per una urbanizzazione non chiaramente fissata. Questo pubblico, come quello del paese, non accoglie volentieri gli esperimenti, ha ancora una certa inclinazione verso lo spettacolo di violenza e di sesso, però è meno portato al racconto popolare, ed è invece più disposto verso le pellicole che sono forti e critiche verso il regime ed il sistema. In tale situazione gli autori-sperimentatori, per la maggior parte coloro che possiedono più talento, perdono la loro battaglia e l'abisso col pubblico si apre sempre di più, mentre coloro che sono meno capaci cercano di avvicinare il pubblico attraverso lo spettacolo facile. Anche in questo senso il rapporto però si frantuma, poiché i film-spettacolo vengono meglio realizzati da statunitensi, italiani e svedesi, che li portano a termine con maggiore esperienza e perfidia. Da noi i critici cinematografici rappresentano un piccolo drappello, con due sole riviste, « Filmska Kultura » a Zagabria ed « Ekran » a Lubiana. Questo drappello è facile allinearlo: alcuni sono per l'autonomia dell'autore e quindi per il diritto ad una critica irriverenziale, gli altri per le necessità del pubblico. Ma poiché gli uni e gli altri — salvo eccezioni — lavorano con poca passione, essi diventano, in una situazione infuocata, una quantità pressoché priva di valore.

Vuković: *Il rapporto tra l'autore, il pubblico e la critica in linea di massima è uguale a quello esistente in altri paesi. Bisogna però avere presente il fatto che una seria critica cinematografica jugoslava è sorta solo alcuni anni dopo la fine della guerra. Il parallelismo tra lo sviluppo della cinematografia nazionale e la critica seria è evidente: dai primi, primitivi film fino ai film di oggi è trascorso un periodo di maturazione, non solo per l'autore, ma anche per il pubblico e la critica. Questo periodo ha lasciato un visibile timbro anche nel rapporto classico fra autore-pubblico-critica. In altre parole, della sfiducia, del sospetto e dell'ironia piccolo-borghese nei confronti del « presuntuoso saputello del giornale », è rimasto quasi niente. Il seguire i film nazionali (sotto tutti gli aspetti estetici, sociali, psicologici, economici e politici) ed il presentare le cinematografie straniere, hanno creato nel pubblico una comprensione precisa nei confronti dei critici e del lavoro critico, mentre nell'autore si è proceduto a stimolare un maggiore interesse verso la propria opera. Dalle sue funzioni primarie, particolarmente pedagogiche, la critica cinematografica jugoslava ha avuto in varie forme una evoluzione (specialmente intorno agli anni sessanta) che l'ha portata ad un livello teorico invidiabile, rispettivamente analitico e interpretativo. Questo sviluppo veloce della nostra critica è stato contrassegnato da alcune caratteristiche anticipatrici (la critica « precedeva » la produzione), manifestatesi molto positivamente nella maturazione del pubblico e dell'autore. In tal modo il rapporto triangolare ha raggiunto il punto più alto della sua inevitabile reciprocità.*

Skubonja: *Il rapporto tra critica, pubblico ed autore è divergente, perché ciò che la maggior parte della critica elogia, il pubblico malvolentieri guarda. Tra questi due poli contrari si viene a trovare l'autore con la preoccupazione di soddisfare e il pubblico e la critica. Ed è questa una faccenda per niente facile, direi quasi impossibile, il che però — in linea di principio — non costituisce un gran male, almeno nella nostra situazione jugoslava, perché una parte della nostra critica (e neanche una piccola parte) alleva, esalta e combatte esclusivamente per un tipo di film che, per la sua concezione, deve uccidere la trama, la psicologia, i tipi, e tutto questo per mantenere e sviluppare « l'espressione specifica filmica », perché finalmente esista il film « puro », « assoluto », sufficiente a se stesso, che non può e non occorre sia la raffigurazione obbiettivo del mondo, derivata dalla sfera vissuta dall'autore, ma un commento personale, un trattato filosofico, un film in un certo senso privato per le concezioni soggettive sia nei riguardi del tema prescelto sia per la sua realizzazione. Ma è proprio questo il film che il pubblico non accetta, in quanto l'argomento di tali narrazioni non gli interessa, e lo stesso modo di esporre spesso gli è lento e oscuro, gravato da una serie di figurazioni non necessarie (tutte le possibili metafore e simboli), che appunto gli spettatori non riescono a comprendere. Così al posto di un vero, autentico film, film che sia più vicino alla vita, otteniamo un falso della vita oppure un filosofeggiare sconnesso. Alla fine l'uomo si domanda per che cosa, per chi fare un film: per se stesso, per la propria rispettabile personalità e per un ristretto e sovente snobistico cerchio dei propri amici, oppure*

per quell'enorme, innumerevole cerchio di spettatori, nei cui pensieri e nei cui cuori ogni artista ha sempre desiderato di arrivare?

Krelja: *Affinché la risposta sia completa, e comprensibile, darò una mia spiegazione sulla specificità del comportamento della critica cinematografica in Jugoslavia. Va detto che il rapporto fra la critica e l'opera cinematografica non è mai avvenuto secondo la legge fisica dei vasi comunicanti: in un vaso il livello aumenta e nell'altro diminuisce. Quando la critica cinematografica ha avuto una forza animatrice, il film vivacchiava nella lontana periferia della realtà, profondamente impossibilitato a far penetrare il suo scalpello smussato nel nucleo vitale. Quando la temperatura creativa si è elevata e quando cominciarono ad apparire lavori interessanti, la critica ha perso la sua anteriore efficacia, si è mutata in una disciplina apologetica, è diventata semplice mezzo per caldeggiare alcune correnti del film jugoslavo. In questi ultimi anni viviamo per altro uno dei momenti forse migliori del rapporto fra la critica, il pubblico e l'autore. Non solamente perché è scomparso quel pensiero sintetico filmico che con mosse generiche credeva di afferrare i profondi cambiamenti strutturali di una cinematografia, ma perché sono venute meno anche le interpretazioni più arzigogolate di singoli lavori; così che oggi, sotto il modesto abito giornalistico, si manifestano spesso importanti interrogativi sulla rettitudine ideale di singoli autori ed opere.*

D. — Quale influenza ha la critica sugli autori e sul pubblico?

Hadzic: *Sugli autori la critica sovente agisce in modo molto drammatico, specialmente quando è esageratamente tagliente e non argomentata. Sul pubblico succede spesso il contrario. L'opera considerata fallita raccoglie un pubblico vasto. Naturalmente non è questa una legge, ed esistono casi in cui la critica, positiva, fa avvicinare il pubblico all'opera cinematografica.*

Sremeć: *Penso di aver risposto a questa domanda con la prima risposta. L'influenza della critica sull'autore è di dimensioni limitate, dimensioni che diventano ancora catastroficamente più piccole nei confronti del pubblico.*

Skubonja: *Il pubblico, varie volte tradito dalle posizioni e dalle valutazioni della critica, è diventato totalmente immune per quanto riguarda l'influenza della critica. Con gli autori la situazione è differente. Quegli autori che non riescono ad essere sempre se stessi, ad essere conseguenti ai propri princìpi nei confronti della vita e del film, seguono troppo fiduciosamente gli indirizzi di determinati critici. Tra essi ed i critici si è venuto a stabilire un rapporto uguale a quello esistente tra la donna ed il creatore di moda.*

Krelja: *La critica ha a suo tempo « infettato » gli autori con i suoi umori critici, e quindi ha influito sul pensiero e sulla struttura morale dell'« uomo cinematografico » nel suo complesso. E proprio per questa sua influenza, essa stessa ha perduto la propria temperatura critica. Si giunge ad un mutamento delle parti (la critica del film mutata in critica della realtà) anche perché qualche lucida penna della critica cinematografica scoprì che l'obiettivo della camera filmica afferra in modo più ampio e più profondo la realtà vicina che non la penna stessa. Adesso, in sostanza, gli autori influiscono sulla critica e sul pubblico. Alcuni critici pongono la loro rugginosa e ottusa penna non solo al servizio delle correnti dominanti del film jugoslavo, ma anche a disposizione di alcuni autori, considerati grandi.*

D. — La critica jugoslava ha una sicurezza e una indipendenza che le permettano un giudizio consapevole, autorevole, insindacabile?

Hadzić: *È difficile rispondere in generale a questa domanda. Come in ogni professione anche qui abbiamo esempi positivi e negativi. Esistono da noi delle personalità critiche i cui scritti creano un clima particolare e le cui critiche hanno dei riflessi. Ci sono però anche dei critici che si sono compromessi con scritti superficiali oppure, ancora peggio, tendenziosi. Il peggior critico è colui che a priori, da un punto di vista stabilito, prima di vedere un'opera, ha già su di essa un proprio giudizio. Questa specie di critica tendenziosa ed in parte « premeditata » è scoperta e molto nota alla maggioranza, ed*

assomiglia e quei « killer » pagati per uccidere qualcuno di cui non conoscono nemmeno il nome.

Skubonja: *Anche se esistono alcuni critici cinematografici con un loro preciso punto di vista conoscitivo ed estetico, si può dire che se gli autori, in generale, si rivolgono a qualcuno, allora questo qualcuno è il pubblico, e assai meno i critici. Siccome la nostra televisione (con quell'incredibile numero di film che vengono proiettati a tutte le ore) è un fattore di influenza molto più forte della rete delle sale cinematografiche, e siccome il pensiero critico (anche nei rapporti con il fenomeno della televisione ed in generale col fenomeno della proiezione di un grande numero di pellicole trasmesse dalla televisione) ancora non è chiaramente precisato e solidificato, allora maggiormente appare il carattere casuale della situazione in cui ci troviamo, in cui la lacerazione dei tre fattori — pubblico, autore e critica — appare tragicamente evidente.*

Vuković: *Mi sembra che la critica cinematografica jugoslava in questo momento abbia raggiunto il livello per poter dare un suo insindacabile giudizio. Però in quale senso « insindacabile giudizio »? Se si pensa alla valutazione dell'assetto morale dell'opera filmica, allora senz'altro sì. Ogni lavoro cinematografico serio ha, naturalmente, anche la sua dimensione morale: se la critica non è all'altezza di giudicare anche tale aspetto allora non è critica. Se invece si pensa alla morale del critico come personalità, ossia al critico come essere etico, allora la cosa è diversa. Come in ogni critica, così anche in Jugoslavia ci sono diversi tipi di critici. La questione riguarda i singoli e le loro coscienze stabiliscono i loro pensieri e le loro posizioni.*

Skubonja: *Ci troviamo in un momento contraddistinto dalla crisi delle idee, dalla crisi dei valori, dalla crisi della fede e quindi dalla crisi del criterio artistico. In questa situazione la critica non può essere sempre all'altezza di dare un suo efficace giudizio morale.*

Krelja: *Siccome la fase ponderata della critica cinematografica jugoslava, quella del periodo in cui i critici cinematografici erano capaci « senza peli sulla lingua » di dire tutto quello che pensavano sui vari film ormai è finita nella dimenticanza, siamo testimoni di momenti difficili non solo per la critica cinematografica, ma anche per gli autori. Il lavoro artistico robusto, rivolto in modo onestamente critico verso alcuni aspetti deformati della realtà, non trova più il sostegno unanime della critica: contro la schiena dell'autore spesso si rompono le più antitetiche opinioni sulla sostanza e sullo scopo del lavoro artistico.*

D. — Come influisce la realtà sui critici, sugli autori e sul pubblico? Possono i critici ritenersi l'espressione della realtà oppure in quale rapporto sono con la realtà?

Hadzić: *Purtroppo da noi la realtà non può vantarsi di essere in grande contatto con la critica d'oggi o viceversa. Per un simile legame occorre una lunga tradizione culturale, che non dipende dal sistema sociale e dai buoni desideri. Da noi regna attualmente una atmosfera culturale molto democratica, che spesso viene usata in malo modo in quanto i prepotenti hanno il sopravvento, poiché nessuno è competente a dirigere e quindi chi grida di più ottiene anche una maggiore pubblicità. Però, nonostante tutto e senza perderci in piccoli fatti, le cose vanno avanti. Credo, perciò, che da questa inflazione di tentativi critici salirà alla superficie un certo numero di personalità, nelle quali si potrà avere una fiducia duratura e che in nome di questa realtà potranno con sufficiente rispetto giudicare le opere artistiche. Non credo che negli altri paesi esista in questo senso una situazione migliore. L'etica è un poco dappertutto in crisi, e la critica è la figlia di una propria morale, per cui non è nemmeno strano che essa si trovi sotto una tale cattiva influenza.*

Sremeć: *Assolutamente non posso rispondere poiché la domanda presuppone un qualcosa di completamente chimerico! Il critico non è il risultato della realtà, ma l'attuale situazione della critica è in primo luogo il risultato della nostra realtà che è troppo fluida e inquieta. Tra un impressionismo fatto di semplici note, privo di responsabilità, e un sistema personale critico-estetico di creazione autonoma (in questa dimensione dovrebbe venire posto seriamente e storicamente ogni pensiero critico) i nostri critici cinematografici si trovano di fronte ad una grossa resistenza e indifferenza. La loro attività, d'altra parte, sarebbe necessaria, avrebbe un significato sociale ed infine (tranne*

che nei giudizi oppressivi delle giurie) potrebbe in generale avere una influenza catalizzatrice, soltanto se dalla informazione popolaresca di oggi passasse veramente ad una onorevole attività critica. Ma André Bazin ebbe un compito molto più facile che non molti critici cinematografici oggi in Jugoslavia.

Vuković: *La domanda è molto interessante. Gli elementi con i quali la realtà (probabilmente in senso individuale e generale) influisce sui critici, sul pubblico e sugli autori, sono molto significativi e molto ampi. Però, una cosa è la realtà politica di un dato paese, ed altro la realtà che comprendiamo in categorie generali, filosofiche. In ogni caso e l'una e l'altra realtà, ognuna per proprio conto, influiscono sui critici e rispettivamente sugli autori e sul pubblico. È proprio di ogni individuo (e cioè anche critici, autori, pubblico) il reagire a tale realtà, se si tratta di evidenti tentativi di distruzione dell'individualità, oppure di assorbire da questa realtà tutto ciò che concorda con le singole posizioni politiche, artistiche, intellettuali, morali, sociali. Per quanto riguarda la seconda parte della domanda, non posso rispondere a nome di tutta la critica cinematografica jugoslava, ma solo in senso personale. Naturalmente anche il critico è espressione di una determinata realtà, proprio perché è lui componente essenziale di questa realtà. Il critico non può essere solo « elegante esteta », che « a distanza » osserva il mondo attorno a sé, identificandolo come lui stesso lo ha pensato in una proiezione soggettiva. D'altro canto è ugualmente pericoloso osservare la realtà da un punto di vista esclusivamente politico: si tratta di radicalismo pericoloso, sia nei confronti dell'opera che del critico. Secondo il mio modo di vedere, è dovere del critico cinematografico il ricercare la correlazione tra la realtà del film e della vita e non di occuparsi di politica. Il convincimento politico personale è una cosa privata di ogni individuo. Se qualcuno vuole far conoscere in pubblico la sua fede politica, allora lo faccia nell'ambito del partito politico, dell'organizzazione, del gruppo ai quali appartiene. La critica cinematografica può essere politica, ma non deve essere politicante. Anche « La Divina Commedia » può essere fonte di una ricerca sulla condizioni politiche dell'Italia di un tempo. È certo. Ma non può essere, non deve essere motivo per una qualsiasi volgare socializzazione dell'arte. O ancora peggio: per una volgare politicizzazione di qualcosa che in se stesso non ha le primarie premesse politiche. Tutti gli autori e i critici cinematografici (in Jugoslavia ed altrove) commettono un grosso errore occupandosi di un lavoro che non comprendono: mutano infatti il proprio intimo hobby politico in un credo politico pubblico, viene loro a mancare il terreno sotto i piedi e diventano grotteschi. Chi si occupa in modo non professionale di una determinata professione dà di sé, pubblicamente, un senso di mediocrità. E non è una buona cosa, in quanto in tal modo si rimane con film mediocri, e con mediocri critici che si occupano di politica. Inoltre ogni radicalismo politico, espresso attraverso i film o gli scritti critici, costituisce un lavoro pericoloso ed immorale. Io personalmente non credo nel film politico e nella critica cinematografica politica. Io credo nei buoni film e nei buoni critici. Chiedo scusa, si è trattato di una piccola digressione. Se quanto ho detto può suonare « antiquato » allora va bene: io sono un critico antiquato.*

Skubonja: *La realtà influisce sull'autore nella misura in cui egli ogni giorno si trova in continuo contatto con la realtà; nella misura in cui egli è, della realtà, parte viva ed attiva. Gli elementi di questa influenza sono particolarmente elementi di disarmonia, che si presentano come fenomeno sociale e fenomeno psicologico. Lo stesso vale per i critici, con la differenza che molti di essi hanno scelto la posizione superiore del volo dell'uccello: sopra gli autori, sopra il pubblico e sotto la realtà, con il motto « film fine a se stesso, film per se stesso ». E quando essi si avvicinano alla terra, in grande misura sono senza speranza, appaiono fatalistiche e bloccate tutte le soluzioni, in questa valle di lacrime nella quale pur sempre ci troviamo.*

Krelja: *Quando si tratta di autori, allora anche oggi possiamo dire che la maggior parte delle loro opere attingono direttamente alla realtà: gli autori ancora trovano che la realtà immediata — così come è e non così come dovrebbe essere secondo il pensiero ed il disegno — merita tutta l'attenzione, ed essi si impegnano al massimo per rispecchiarla nelle opere quanto più fedelmente possibile. Quando si tratta di critici, allora*

dobbiamo riconoscere che sempre più fortemente si esprime quella « forza di pensiero » che ha davanti agli occhi un quadro della realtà « come dovrebbe essere », il che li porta in base a questo quadro ipotetico a sollevare roventi obiezioni nei confronti di quei lavori che cercano di parlare sinceramente di un quadro reale e innocente della vita. La critica cinematografica, con rare eccezioni, non è espressione della realtà: lontana dalla sua doverosa e intrinseca comunicazione con l'opera, la critica è fuori anche da un fecondo dialogo con la realtà.

2. ISTVAN ZSUGAN
UNGHERIA (LA LEZIONE DI BALAZS)

Non si può parlare della situazione attuale della critica cinematografica ungherese senza richiamarsi alla ricca tradizione esistente nel paese, dalla quale nessuno, che in Ungheria si occupi di studi cinematografici, può prescindere. Tradizione che si riassume essenzialmente in un nome: quello di Béla Balázs, pioniere e creatore, non solo in Ungheria, della critica cinematografica, ed esempio di intransigente rigore difficilmente raggiungibile. Com'è noto Balázs fu costretto ad allontanarsi dall'Ungheria per sfuggire alle rappresaglie del regime di Horthy contro quelli che, come lui, avevano avuto parte attiva nella rivoluzione proletaria del 1919. Rifugiatosi a Vienna, tra il '19 e il '26 fu collaboratore del giornale « Der Tag » e con le sue critiche cinematografiche, regolari e sistematiche, gettò le basi del suo libro « A láthatò ember » (pubblicato per la prima volta in tedesco col titolo « Der sichtbare Mensch » e poi inserito nel volume « Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova » apparso in Italia nel 1952) che è ancora oggi considerato un'opera fondamentale dell'estetica cinematografica.
Dopo un'attività varia e intensa, svolta in vari paesi europei, Balázs poté tornare in patria solo nel 1945, dopo la liberazione, e fondò un'esigente rivista di studi teatrali e cinematografici, « Fényszóró » (t.l.: Il proiettore), della quale fu direttore fino alla morte, avvenuta nel 1949. L'esempio e l'attività di questo grande teorico del cinema hanno avuto un'influenza fondamentale nella determinazione degli indirizzi della critica cinematografica ungherese.
Ma già nel periodo fra le due guerre mondiali si erano andati pubblicando a Budapest numerosi giornali e riviste di cinema, i quali, pur occupandosi prevalentemente di curiosità e pettegolezzi sulla vita privata di attori e attrici, non mancarono di dare spazio ad autori di un certo livello, assertori delle possibilità artistiche del cinema, i quali vi tennero delle regolari rubriche di recensioni cinematografiche. D'altra parte scrittori molto popolari, come Frigyes Karinthy, Dezső Kosztolányi e, più tardi, Sándor Márai, trovarono modo d'inserire in alcuni racconti le loro opinioni sul cinema, formulando osservazioni di natura estetica e critica valide ancora oggi. Si era insomma andato formando un gruppo di intellettuali e di critici specializzati, entusiasti della giovane arte e capaci di giudicarne i prodotti seguendo un criterio estetico rigoroso. Fra essi meritano di essere citati Lajos Groó e Iván Hevesy. E non è mera curiosità ricordare come fin dal 1912 un giovane diciannovenne fondasse il primo giornale cinematografico — « Pesti Mozi » (t.l.: Cinema di Budapest) — di cui fu direttore, redattore e recensore, qualificandosi come il primo critico cinematografico apparso in Ungheria. Quel giovane era

destinato a diventare, parecchi anni dopo, il fondatore dell'industria cinematografica inglese, col nome di Sir Alexander Korda...

Ma passiamo a tempi più recenti. E' segno di presa di coscienza e senso di responsabilità fare il debito conto delle esperienze del passato, rifiutare le parti caduche ma raccogliere gli aspetti vitali della tradizione culturale di una nazione. Ciò vale anche per il cinema. E in Ungheria a questo compito si è dedicato István Nemeskürty, oggi il più autorevole storico del film, che è al tempo stesso teorico, critico militante e attivo uomo di cinema. La sua opera maggiore è una storia dell'estetica cinematografica con particolar riguardo all'Ungheria, divisa in due ampi volumi apparsi rispettivamente nel 1961 — « A mozgóképtől a filmmüvészetig » (t.l.: Dall'immagine in movimento all'arte del film) — e nel 1965 — « A meseautó utasai » (t.l.: I viaggiatori della macchina favolosa) —. Al tempo stesso Nemeskürty è a capo di uno dei quattro studi cinematografici di Budapest, e ha quindi le funzioni di « produttore statale ». Come critico militante egli si occupa — per ragioni di opportunità — solo dei film stranieri, con una particolare attenzione e predilezione per i film italiani. Nel suo libro « A filmmüvészet magykorusága » (t.l.: La maggiore età dell'arte del film, 1966), nel quale analizza l'opera dei maggiori registi contemporanei, dedica ampi capitoli alle figure di De Sica, Visconti, Antonioni, Germi, Fellini.
L'attività critica di Nemeskürty, come quella di altri critici e saggisti, alimenta la vita di alcune riviste specializzate. Occorre dire che il quadro offerto dalla critica professionale in Ungheria presenta aspetti abbastanza eterogenei, pur se è vero che alcuni anni fa un'assemblea dell'Associazione dei cineasti — alla quale partecipavano autori eminenti come Jancsó, Kovács, Fábri e altri — ebbe modo di compiacersi per le migliorate relazioni tra critici e artisti e per il fatto che la critica nel suo complesso cominciava ad appoggiare le opere veramente valide sul piano artistico nei confronti dei semplici prodotti commerciali. Questo è un fatto estremamente positivo, perché l'appoggio della critica può fornire un concreto contributo allo sviluppo delle tendenze più avanzate e culturalmente impegnate del nuovo cinema magiaro.

Per meglio valutare l'importanza che in proposito può avere l'atteggiamento della critica, occorre ricordare brevemente qual è il sistema in uso in Ungheria dove, essendo la produzione completamente statalizzata e organizzata secondo criteri di « politica culturale », la sorte di un film non è legata esclusivamente alle tradizionali leggi di mercato (pur se queste non vengono del tutto ignorate). In pratica funziona un sistema di classificazione, affidato a una commissione la quale prende in esame ciascun film tre mesi dopo la prima proiezione pubblica, lo valuta sotto il profilo ideologico e artistico e lo inquadra in una delle categorie 1/A, 1/B, 1/C o 2/A, 2/B, 2/C o 3/A, 3/B, 3/C. Detta classificazione prescinde dall'esito commerciale del film e spesso anzi è in contrasto con esso. Per fare un solo esempio, il film Feldobott Kő *(t.l.: La pietra lanciata) di Sándor Sára, malgrado il modestissimo successo di pubblico, è stato inquadrato nella categoria 1/A, mentre numerosi film dai forti incassi non vanno oltre la seconda o la terza categoria. Dall'inquadramento in una o in altra categoria dipende l'entità del premio che — oltre allo stipendio base, assicurato a tutti — viene attribuito agli autori (regista, operatore, scenografo, ecc.). E le differenze fra le categorie non sono cosa da poco: un regista il cui film venga classificato in 1/A riceve un premio di oltre centomila fiorini, mentre l'autore di un film relegato in 3/C dovrà addirittura restituire l'anticipo ricevuto all'inizio delle riprese... Questo sistema viene naturalmente integrato e contemperato dal calcolo degli incassi ottenuti in patria e dai premi di circolazione all'estero; per cui non è che un regista di film commercialmente produttivi debba necessariamente guadagnare meno di un autore artisticamente impegnato (il che non sarebbe giusto): ma il grande vantaggio del sistema delle classificazioni è di aver liberato la produzione dal dominio di fattori puramente economici. Il film, insomma, non viene considerato una semplice* merce, *alla stregua di un elettrodomestico, ma nella determinazione del* prezzo *si prende in considerazione anche il concetto di* valore artistico.
Questo chiarimento è stato necessario per puntualizzare il ruolo determinante che, in Ungheria forse più che altrove, può avere la critica cinematografica non solo in quello che è il suo compito naturale e primario di orientare il pubblico e affinarne il gusto,

ma anche per ciò che riguarda concretamente la sorte di un'opera. E' evidente infatti che nella classificazione dei film la commissione non può non tener conto del giudizio di valore formulato dalla critica su quel film: ecco quindi che alla critica finisce per incombere una responsabilità attiva e concreta, talvolta determinante.
Questa crescente influenza della critica è avvalorata dal fatto che da qualche anno nelle delegazioni inviate all'estero per selezionare film da acquistare per la circolazione commerciale in Ungheria è sempre presente un rappresentante dei critici. Può capitare — e capita — che egli resti in minoranza di fronte alle posizioni degli altri membri della delegazione, portatori di altri interessi e quindi preoccupati di acquistare soprattutto film di sicuro esito commerciale; ma almeno egli può far valere, e talvolta imporre, le ragioni della cultura e dell'arte, proponendo l'acquisto di opere sfornite di grosse possibilità commerciali ma dotate di requisiti artistici. E si deve probabilmente a questa combattiva presenza dei critici la circostanza che nel 1969, per esempio, hanno potuto circolare nelle pubbliche sale ungheresi film di Bergman, di Buñuel, di Wajda ed altri, di fronte ai quali con tutta probabilità i commercianti di film, se fossero stati soli, avrebbero arricciato il naso e finito per scartarli...

La funzione principale della critica resta comunque quella di avvicinare il pubblico alla produzione migliore, di aiutarlo a orizzontarsi nell'offerta indiscriminata che gli viene fatta dalle varie sale cinematografiche, e di contribuire all'affermazione del cinema nazionale più vivo e impegnato. Proprio in quest'ultima funzione — di stimolo e appoggio al nuovo cinema ungherese, oggi conosciuto e apprezzato anche all'estero — la critica ha svolto finora un ruolo importante e positivo. Su questo terreno una particolare importanza è andata acquistando la rivista quindicinale « Filmvilág » (t.l.: Il mondo del cinema), che fin dalla sua nascita, avvenuta nel 1957, ha dedicato attenta considerazione a ogni nuova manifestazione di cultura cinematografica e ha cercato di favorire la nascita di un cinema ungherese moderno. E' su « Filmvilág » che il lettore ungherese poté leggere i primi studi sulla « nouvelle vague » e sui suoi autori, e analisi approfondite delle opere più significative di un Fellini, un Bergman, un Tati, un Antonioni, un Wajda, un Resnais, prima ancora ch'esse circolassero in Ungheria. Fu ancora questa rivista a dare le prime informazioni sul « cinema nôvo » brasiliano, o sull'ultima generazione di registi italiani, da Bellocchio a Samperi a Faenza. La notevole diffusione della rivista — in media quarantamila copie per numero — è dovuta alla sua presentazione editoriale, nello stile dei rotocalchi, con abbondante materiale informativo e illustrativo; ma nessuna concessione vien fatta al divismo, alle curiosità e pettegolezzi sulla vita della gente di cinema: gli articoli sono tutti di carattere critico ed estetico, e di buon livello culturale. Né mancano le interviste e gli « incontri » con registi significativi, sia ungheresi che stranieri, da Jancsó a Kovács, da Truffaut a Tarkovskij, da Visconti a Anderson ad Antonioni. Direttore di « Filmvilág » è György Hámos, noto scrittore e pubblicista, commentatore televisivo e critico acuto e brillante, le cui recensioni sono state anche raccolte in volume. Tra i redattori e collaboratori abituali sono Zoltán Hegedüs, studioso di problemi estetici, Vera Létay, che è anche critico teatrale del settimanale « Élet és Irodalom » (t.l.: Vita e letteratura), Ervin Gyertyán, redattore letterario della stessa rivista, Dezső Keresztury, noto storico della letteratura, il filosofo Ferenc Fehér, allievo di Lukács, i romanzieri e drammaturghi István Örkény, Miklos Gyárfás e altri.
Sulle pagine di « Filmvilág » svolse anche un'intensa attività un'eccellente scrittrice di cose cinematografiche, Yvette Biró, che in seguito ha dato vita a una nuova rivista, « Filmkúltúra », edita dall'Istituto ungherese di scienze cinematografiche, e il cui comitato di redazione comprende i nomi di István Gaál, Erzsi Garai, Zoltán Hegedüs, György Illés, András Kovács, Sándor Papp, Szilard Ujhelyi.
Si tratta di una rivista mensile di alto livello scientifico, che è diventata un po' l'organo ufficiale degli specialisti del cinema magiaro, i quali vi espongono le propre idee e alimentano vivaci dibattiti nei quali hanno spesso coinvolto anche esponenti di altre forme di espressione, pittori, architetti, scultori, musicisti. Più volte hanno dato contributi interessanti il filosofo György Lukács, il fisico György Marx, lo psicologo Ferenc Mérei, consolidando un imponente « background » spirituale e culturale dietro le tendenze del nuovo cinema ungherese.

Un ruolo considerevole nella vita della cultura cinematografica in questo paese va anche attribuito a un critico « solitario »: László B. Nagy, che da quasi dieci anni, come titolare della rubrica cinematografica su « Élet és Irodalom » prende posizione, in modo assai combattivo, sui problemi più attuali e importanti del cinema magiaro.

Molto più eterogeneo il quadro offerto dai quotidiani, alcuni dei quali si limitano a pubblicare regolarmente delle note puramente informative sui nuovi film. Fa eccezione il « Népszabadság », organo ufficiale del Partito comunista, sulle pagine del quale si sono in più occasioni svolti dibattiti e polemiche molto violenti, che spesso hanno avuto una influenza notevole nella determinazione degl'indirizzi del nuovo cinema ungherese. Sul « Népszabadság », per esempio, apparve nel 1967 un famoso articolo di József Darvas, presidente dell'Associazione degli scrittori, inteso a demolire il film Csillogosok, Katonák *(L'armata a cavallo) di Miklós Jancsó. Tra l'altro, il Darvas se la prendeva con i critici, accusati di voler instaurare una « dittatura del gusto » e di essere affetti da « snobismo intellettuale »; quanto al regista, si trattava di un « manierista artificioso ».*

In risposta a questo libello il quotidiano pubblicò una serie d'interventi di critici, artisti, scrittori — tra cui lo stesso vicedirettore del quotidiano, Péter Rényi, che è anche un attivo critico cinematografico — i quali, difendendo il film, determinarono anche nel pubblico un interesse e una partecipazione risoltisi poi a tutto vantaggio del film stesso. Un caso analogo si è ripetuto l'anno scorso a proposito di Fényes Szelek *(t.l.: Venti lucenti). Anche stavolta uno scrittore di mezza tacca ha attaccato violentemente Jancsó, accusandolo di « aver sporcato i più bei ricordi della nostra gioventù rivoluzionaria ». La polemica che ne è seguita è risuonata per alcuni mesi in tutta la vita culturale di Ungheria.*

In realtà questi attacchi spesso rabbiosi mascherano, sotto il velo della polemica artistica, un intento politico, e stanno a dimostrare come a posizioni culturalmente retrograde corrisponda sempre una visione politicamente reazionaria. Ma nel loro insieme le polemiche, anche violente, confermano che le sorti del buon cinema ungherese non sono più affidate soltanto alla ristretta cerchia degli « addetti ai lavori » ma coinvolgono ampi strati della società magiara e hanno una risonanza durevole in tutta la vita culturale del paese.

Il quadro fin qui abbozzato della situazione del giornalismo cinematografico ungherese non sarebbe completo se non si accennasse alla presenza di alcuni giornali i quali non sembrano aver intuito l'importanza del compito che ad essi è affidato per l'educazione e l'affinamento del gusto del pubblico, e ancora gli propongono falsi modelli, appartenenti a una concezione del cinema ormai superata.

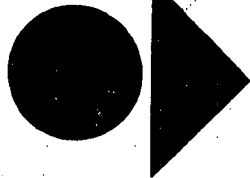
L'esempio più appariscente di questo giornalismo deteriore è il settimanale « Hétfői Hirek » (t.l.: Notizie del lunedì). Rotocalco di larga diffusione popolare, nelle sue frettolose e sciatte note cinematografiche fa sistematica opera di demolizione della migliore produzione cinematografica internazionale — da Tutto da vendere *di A. Wajda a* Dillinger è morto *di M. Ferreri, da* Sirokko *di M. Jancsó a* Egy őrült ejszka *(t.l.: Una notte di follia) di F. Kardos — mentre esalta e raccomanda, come « opere di piacevole svago », i più mediocri « thrillers » e le più insipide commediole. La stessa linea è parzialmente seguita da un altro rotocalco, « Tükör » (t.l.: Lo specchio): né manca anche tra i quotidiani — vedi il « Népszava » — qualche analogo esempio di modestia intellettuale e di gusto reazionario. E' da dire però che si tratta di casi isolati, e non tali da poter incidere troppo profondamente sull'educazione culturale del pubblico.*

Ciascuna letteratura nazionale ha avuto, nelle varie epoche, la critica che si meritava. Questa nota affermazione è applicabile anche al cinema: se il giovane cienma ungherese sarà capace di proseguire con coerenza e rigore nella strada intrapresa negli ultimi anni, è da ritenere, per un naturale gioco d'influenze reciproche, che anche la critica cinematografica di questo paese andrà affinandosi sempre più.

INCONTRO CON L'AUTORE
MAURICE CAPOVILLA: LA CROCIATA DELLA FAME

Maurice Capovilla, nato a Valinhos (Stato di San Paolo) il 16 gennaio 1936: autore di alcuni cortometraggi — União *(t.l.: Unione, 1962),* Meninos do Tieté *(t.l.: Bambini del Tieté, 1963),* Esportes no Brasil *(t.l.: Sport in Brasile, 1965),* Subterrâneos do Futebol *(t.l.: Retroscena del calcio, 1966) — e di un lungometraggio,* Bebel, garôta propaganda *(t.l.: Bebel, fotomodella pubblicitaria, 1967), che non ho visto ma che anche da noi è stato accolto con interesse al festival di Pesaro nel 1968. Lo incontro a Berlino, un paio di giorni dopo aver assistito alla proiezione del suo secondo lungometraggio,* O profeta da fome. *Pur visto nel clima alienante di un festival, dove il critico è sommerso giorno e notte da un indiscriminato bombardamento di immagini e di impressioni, il film mi colpisce per la straordinaria idea che lo ha ispirato e per l'originalità dello stile. Capovilla vi si dimostra già regista maturo, padrone di un linguaggio personale, a mezza strada tra il realismo di ambiente e di personaggi ed un esasperato, allucinato mondo onirico, denso di simboli e di situazioni allegoriche. L'arco narrativo del film ricorda in qualche modo quello del precedente* Bebel: *lì c'era « la degradazione progressiva di una fotomodella che diventa una squillo » (E.G. Laura), come qui c'è la parabola di un affamato artista del circo, costretto dalla vita a peripezie sempre più grottesche e umilianti. Anche in* O profeta da fome, *come in certi film di Bergman e di Fellini, il mondo del circo riassume i termini di una situazione sociale e di una condizione umana particolarmente significativa.*
Fin dall'inizio, nel film di Capovilla il circo è composto da un gruppo di affamati, che si contendono gli uni con gli altri i pochi animali sopravvissuti, per mangiarseli golosamente all'insaputa del proprietario: così che nei miserabili spettacoli che riescono ancora a mettere in piedi, gli uomini devono sostituirsi alle belve di cui si sono cibati. È quindi un circo in sfacelo quello in cui lavora Alikhan, il protagonista, frequentato da un pubblico scarso ma sempre più esigente e crudele. Le tappe del calvario materiale e spirituale di Alikhan si concretano negli spettacoli sempre più rischiosi in cui deve esibirsi: inghiotte pezzi di vetro e chiodi, si lascia seppellire vivo rischiando di soffocare. Ma il pubblico resta indifferente, chiede sempre di più, lo vuol costringere a mangiare un bambino, a trasformarsi davanti a occhi avidi di emozioni in un cannibale. Per aver voluto sottrarsi a quest'ultima richiesta, Alikhan provoca sotto il tendone un tumulto:

il circo prende fuoco e all'incendio sopravvivono Alikhan, sua moglie Maria e il domatore. A questo punto inizia il secondo grosso blocco narrativo, dove la spietata, lucida analisi dell'autore acquista nuove, più ampie articolazioni. Le peregrinazioni dei protagonisti attraverso regioni povere e desolate, nella ricerca sempre più ossessiva del cibo necessario per sopravvivere, è contrassegnata da incontri ed incidenti che precisano ulteriormente il tema: l'episodio del cantastorie cieco, col racconto dell'odissea di un uomo, che per non morire di fame accettò di farsi togliere un occhio; e quello, ancor più impressionante e drammatico, in cui Alikhan resta per giorni e giorni appeso senza nutrirsi ad una croce, attirando folle di devoti e generosi pellegrini. Ma il denaro così duramente guadagnato viene sequestrato dalle autorità, spinte dalla gelosia professionale del parroco a mettere il poveraccio in prigione e a tenerlo per un mese a pane e acqua. Viene allora al protagonista l'idea geniale: utilizzare la notevole resistenza al digiuno ormai acquisita per farne uno spettacolo e procurarsi denaro. La fame, di cui fino a quel momento è stato vittima, diventa ora la sua professione: una professione che lo costringe ancora a digiunare, ma che gli procura denaro, fino a trasformarsi in una vera e propria industria. Dalla campagna Alikhan si fa trasferire su di un grande camion, dentro un'urna di vetro, nella grande città, dove la gente accorre per vederlo. Ed è allora che il regista rende ancor più trasparente ed esplicita (forse troppo esplicita) la sua allegoria, confrontando direttamente — con immagini documentarie — la miseria, la fame, la violenza di cui sono vittime le popolazioni del Terzo Mondo con i progressi della tecnologia, con l'arrivo trionfale dell'uomo sulla Luna. Il discorso di Capovilla è paradossale ma chiaro e circostanziato nella sua denuncia, sostenuto da una notevole fantasia visionaria e da un ricco retroterra culturale, dove più che i rimandi a certe opere classiche del cinema europeo della soggettività (da Fellini a Bergman) contano quelle stesse autonome tradizioni popolari di cui percepiamo i riflessi nelle opere degli autori più conosciuti del « cinema nôvo ». Il film, nella sua scansione narrativa basata su grossi capitoli, assume spesso le cadenze della ballata popolare: dove una certa apparente trasandatezza di toni fotografici si accompagna a una ricchezza di invenzioni plastiche e figurative, che perfettamente si adeguano al carattere direttamente emblematico, con punte grottesche, dei personaggi e delle loro peripezie. O profeta da fome *è certamente una delle opere più sincere e stimolanti tra quelle che finora ci ha dato il nuovo cinema brasiliano: ed è così ricca e complessa da imporre una rilettura, un'accostamento meno affrettato e superficiale.*

Nell'attesa ci è parso utile e fruttuoso un incontro col suo autore, che ci ha infatti consentito di conoscere più da vicino situazione, problemi e prospettive di un regista impegnato, oggi, in Brasile, e di tutto un movimento artistico e culturale tuttora tra i più vitali e promettenti dell'America Latina.

D. — *Ci può parlare della sua formazione e delle principali tappe della sua carriera? Se non erro, prima di diventare regista lei è stato giornalista, critico cinematografico e produttore.*

R. — La mia è una formazione umanista. Ho studiato filosofia e lettere. Il mio interesse per il cinema è sorto quando sono stato invitato a lavorare nel settore di divulgazione cinematografica della Cineteca Brasiliana, a San Paolo. Mentre organizzavo cine-clubs in provincia e presentavo film classici, cominciai ad interessarmi di storia del cinema. Dopo aver realizzato due cortometraggi in Brasile, ho seguito per un mese, verso la fine del 1963, un corso di studio presso la Scuola di Santa Fé in Argentina, sotto la direzione di Fernando Birri. Avevo già iniziato a quell'epoca la mia attività nella critica cinematografica, su giornali e riviste. Agli inizi del '64 cominciai la realizzazione di un mediometraggio intitolato *Subterrâneos do Futebol*, costatomi un anno e mezzo di lavoro. Nel '65 fui invitato a redigere la pagina settimanale di critica cinematografica in un giornale della sera, che veniva lanciato a San Paolo. Feci critica per due anni, finché ebbi l'opportunità di realizzare il primo lungometraggio. Prima però aveva lavorato al montaggio e al suono della pellicola *A hora e a vez da Augusto Matraga* (1966) di Roberto Santos. *Bebel, garôta propaganda* rappresenta l'inizio della mia attività professionale nel cinema. Da allora abbandonai il giornalismo.

D. — *Che importanza hanno avuto nella sua carriera queste prime esperienze nel documentario? Si trattava soltanto di imparare un mestiere o già allora lei aveva affrontato temi e motivi che le stavano a cuore?*

R. — Il primo documentario, *União*, rappresentò un confronto con una tecnica e un linguaggio che non sapevo ancora maneggiare. *Meninos do Tieté*, girato in 35 mm., già rappresentava un tentativo di dominare il linguaggio. Questo film non è un semplice documentario, ma un tentativo di fusione fra fantasia e realtà in un'unità di spazio e di tempo. Con *Subterrâneos do Futebol* sviluppai il tema che si troverà poi presente in tutti i miei film: la contraddizione fra individuo e sistema. Questa pellicola era dedicata agli eroi dai piedi d'argilla di un popolo che ama fantasticare. Il calciatore era analizzato a partire dalla classe sociale a cui appartiene, attraverso il suo desiderio di ascensione sociale, i suoi sogni di affermazione economica, la schiavitù di cui è vittima e, infine, la sua sconfitta. Il giocatore è l'eterna vittima del sistema che lo corrompe, lo sfrutta e poi lo distrugge.

D. — *Lei ha esordito nel lungometraggio con* Bebel, garôta propaganda. *Ce ne può parlare? In che rapporto si trova questo primo film con* O profeta da fome? *Ci sono dei temi, degli interessi comuni?*

R. — *Bebel* sviluppa il tema precedente in circostanze diverse. È la storia di una donna, che per la sua bellezza ed ingenuità è attratta come una farfalla dalla luce accecante dei mezzi di comunicazione di massa. Crede di ascendere nella sua carriera, quando in realtà decade e finisce come le altre, sfruttata dal sistema che l'aveva creata. Dal punto di vista dello stile, *Bebel* non ha niente a che vedere con *O profeta da fome*. Esso manifesta tuttavia lo stesso tipo di preoccupazioni tematiche. *Bebel* riassumeva a quel tempo tutta intera la mia posizione, la mia concezione, cioè, di un cinema critico, realista e popolare. In realtà, *Bebel* non andava oltre la critica di costume, non arrivava alle strutture profonde della società.

O profeta da fome, al contrario, nasce da una nuova posizione, cerca di andare oltre il realismo per arrivare ad una libera interpretazione della realtà. È una favola, i cui simboli si basano su dati reali, nella quale, per mezzo di un libera manipolazione dello spazio e del tempo, si vuol procedere ad una indagine e trasmettere una verità nascosta, o almeno non facilmente percepibile. In *Bebel* io difendevo il realismo. In *O profeta da fome* difendo invece un cinema di struttura, in cui stile e linguaggio rappresentano soltanto veicoli di espressione, non essendo mai fine a se stessi. Per questa ragione esistono quattro stili diversi, quattro forme diverse di linguaggio nel *Profeta*, che si combinano, si mescolano in una struttura narrativa rigida ed uniforme.

D. — *Come fu accolto* Bebel, garôta propaganda *dal pubblico e dalla critica in*

Brasile? È stato l'esito di quel film a consentirle di realizzare O profeta da fome?

R. — *Bebel* fu molto ben accolto dalla critica e dal pubblico brasiliani. Dal punto di vista economico, però, non posso dire che questo film abbia consentito la produzione del *Profeta*. Sono stati necessari due anni di lavoro senza realizzare film per pagare i debiti di *Bebel*. Responsabile di questo è la struttura del mercato cinematografico in Brasile, totalmente dominata dalla produzione straniera che non lascia alcuna prospettiva al cinema nazionale.

D. — *Con quali formule produttive sono stati realizzati i suoi due lungometraggi?*

R. — Il mio primo film è stato prodotto per mezzo di un sistema di associazione fra piccoli produttori. La percentuale più alta del film apparteneva a me e al produttore associato, il regista Roberto Santos. *O profeta* è stato invece prodotto da me e dal mio socio, Hamilton Almeida, con l'aiuto di una cooperativa di attori e tecnici. Comunque *O profeta* è un film di basso costo, interamente indipendente dai grandi trust di produzione.

D. — *Qual è il suo metodo di lavoro? C'è una lunga elaborazione in sede di soggetto e sceneggiatura o si affida molto all'improvvisazione durante le riprese?*

R. — Di solito stendo sempre una sceneggiatura particolareggiata. Durante le riprese lavoro sempre in base ad essa. In *Bebel* ho improvvisato molto perché il linguaggio realista esigeva che gli attori fossero molto liberi. Non stabilisco mai prima la « mise-en-scène », perché credo che questa debba sorgere dal lavoro degli attori e dalla mia visione delle prove. Nel *Profeta*, invece, ho seguito rigorosamente la sceneggiatura; questo perché si trattava di un film che non poteva basarsi su di una improvvisazione costante. Soltanto il quinto episodio, *Passione dell'incredibile sofferente*, di pura documentazione, è stato improvvisato. A quel punto mi sono comportato come un documentarista. La preparazione della sceneggiatura costituisce per me la fase più importante della realizzazione, perché ho bisogno di avere ben chiare in mente tutte le possibilità del tema e di sapere anticipatamente ciò che deve venir fuori da ogni scena. Ho lavorato alla sceneggiatura del *Profeta* assieme a Fernando Peixoto, co-autore del soggetto, per un anno e mezzo circa. Mi sono deciso a realizzare il film soltanto quando ho sentito che tutto era pronto: le idee mature, le scene risolte, i personaggi definiti.

D. — *Quali sono i temi e gli interessi che l'hanno portata a realizzare un film così allucinato e duro come* O profeta da fome? *Perché ha scelto l'ambiente del circo?*

R. — Subito dopo *Bebel*, decisi di fare un film sul sottosviluppo. Cercai per qualche tempo un tema che corrispondesse a questo interesse, un tema che illuminasse fulmineamente il sottosviluppo. Decisi che questo tema poteva essere soltanto la fame. La fame è il substrato del sottosviluppo, l'effetto più profondo, più evidente, più assurdo del sottosviluppo. Dall'analisi della fame sorsero subito due possibilità di lavoro: un documentario sugli effetti della fame sulla popolazione oppure un'interpretazione libera, dove la realtà fosse vista attraverso le lenti della favola, dove l'assurdo dell'immaginazione artistica si sovrapponesse all'assurdo della realtà stessa. La prima possibilità non mi attraeva. Assieme a Fernando Peixoto, trovai subito un personaggio attraente, inusitato, quasi fantastico e assurdo come la fame: un fachiro che per molti anni si è esibito in Brasile come digiunatore, facendosi chiudere in un'urna di vetro per tre mesi di seguito. Era un personaggio che mi interessava perché conteneva in sé la contraddizione del sottosviluppo: la contraddizione dell'uomo che soffre la fame per poter mangiare. Studiando la vita di quest'uomo, scoprimmo che aveva cominciato la sua odissea in un piccolo circo di provincia. I circhi di provincia divennero allora il nuovo oggetto del nostro studio. A questo punto cominciammo a costruire la storia di questo strano personaggio e creammo la sua straordinaria avventura. Nel film, il circo propone il problema della fame nell'ambito di una piccola società, dominata dal potere e dalla violenza, e tutto procede in modo tale che non è possibile arrivare a una soluzione. L'unica, assurda via d'uscita al problema della fame, nel circo, è l'antropofagia.

D. — *Infatti lungo tutto il film si avverte una critica, spesso caustica e feroce, all'ambiente sociale che condiziona il prota-*

gonista Alikhan, che gli impone esibizioni e prove sempre più raccapriccianti, fino a chiedergli di mangiare un bambino. Questo motivo ricorre anche nell'ultima parte del film, dove il discorso si allarga dalla società povera della campagna a quella ricca della grande città, su su fino a contrapporre la fame del Terzo Mondo alle conquiste della moderna tecnologia, esemplificate dalla discesa dell'uomo sulla Luna. A questo punto Alikhan, che per tutto il film è stato sempre visto come vittima di questa società egoista e crudele, diventa esso stesso — con la strumentalizzazione della sua fame — un elemento attivo del « sistema ». L'angolazione di lettura della vicenda viene così a spostarsi: il rapporto tra conquiste tecnologiche della società del benessere e sottosviluppo non sembra essere più un rapporto per contrasto, ma un rapporto per sviluppo, per cui il giudizio sull'attuale società viene a risultare ammorbidito e in certa misura contrastante con quello dato nella prima parte. Questa, che mi sembra una ambiguità del film, è voluta? Può chiarire e spiegare le sue intenzioni circa quest'ultima parte del suo film?

R. — Io vedo il mio personaggio (Alikhan) come una eterna vittima del sistema, nei tre aspetti che esso assume. Il primo è il circo, che rappresenta la sintesi della società; Alikhan lavora nel circo, e le sue esibizioni rappresentano all'esterno i problemi vissuti dagli artisti nel retroscena. Nell'ultimo numero (« Il mangiatore di uomini ») l'artista si trova a dover risolvere una contraddizione insuperabile. Per fortuna si salva e comincia la sua avventura individuale. Nell'episodio del cantastorie, davanti al domatore egli si affida passivamente alla propria sorte. Qui si ha una rivelazione della sua filosofia: una frase del cantastorie fa capire che egli preferisce la cecità alla perdita della vita. Il terzo aspetto del sistema è una società più ampia, reale, agraria e primitiva. Alikhan si porta adesso al centro della contraddizione fra il misticismo e la miseria del popolo, è di fronte alle tre forme in cui si esprime l'oppressione sociale: la Chiesa, il potere repressivo, poliziesco, e il potere politico. Incarcerato e punito con la fame, Alikhan scopre una professione nata dalla necessità; d'ora in poi, sarà un professionista della fame. Dove esercitare questa nuova professione? Nella società industriale, che è in grado di pagare molto per questo spettacolo inusitato. Come digiunatore, Alikhan trascorre trenta giorni dentro una bara di vetro ma subito viene strumentalizzato da un'organizzazione (« La crociata della fame ») che lo vende come un oggetto in tutto il paese. Dove finisce Alikhan, nel momento in cui l'uomo scende sulla Luna? Nell'immondezzaio della città, perché diventa un inutile campione che vive delle glorie del passato. Fin dal principio Alikhan è un personaggio passivo, vittima della necessità di sopravvivere. Riconosco che si tratta di una forma un po' assurda di denunciare una situazione sociale, ma secondo il mio punto di vista è l'unica maniera di risvegliare l'interesse dello spettatore verso un problema diventato troppo usuale e quotidiano. In un primo momento Alikhan diventa naturalmente « attivo » dentro il sistema, quando penetra nella società industrializzata. Ma più tardi è assorbito, manipolato ed infine espulso dal sistema. L'immagine dell'uomo sulla Luna, mentre Alikhan soffre la fame sulla terra, vuol precisamente far risaltare la distanza sempre più grande che corre fra paesi ricchi e paesi poveri. Un semplice paragone, in certa misura ovvio, con lo scopo che tutti si rendano conto che, mentre l'uomo perfeziona sempre più la sua tecnologia per conquistare nuovi mondi, quello stesso uomo, in qualche parte della terra, soffre la fame in un immondezzaio. Mi preoccupa la possibilità di un malinteso, perché mi sembra che il finale sia importantissimo per chiudere un'argomentazione che si è venuta costruendo durante tutto il film. Lascio in ogni modo aperta la possibilità di una nuova discussione, perché non considero affatto definitiva la mia posizione. Può darsi che io mi sia eccessivamente integrato nel film e non abbia la visione critica necessaria per giudicare il risultato. La mia intenzione fu quella di stabilire il contrasto fra un personaggio che simboleggia tutta una società, e il progresso tecnologico delle grandi potenze che, come condizione di potere, devono allargare ad ogni momento l'abisso esistente fra la miseria ed il progresso.

D. — *Ad un certo punto di* O profeta da fome *emerge in primo piano la problematica riguardante la religione e la Chiesa: il protagonista si fa crocifiggere dalla moglie, così che il popolo lo considera un*

santo e gli offre doni e denaro. Il suo successo è però annullato dall'intervento del prete, che lo accusa di essere un falso profeta e un mistificatore che sfrutta la credulità della gente: egli finisce così in prigione. È un momento assai interessante del film e ricco di allusioni, di sottintesi. Il fatto religioso è visto soprattutto nei suoi aspetti più esteriori — come possibilità per il protagonista di risolvere il problema economico, come difesa da parte del prete dei propri interessi e privilegi con l'appoggio dell'autorità costituita, come ingenua e sprovveduta credulità del popolino che scambia un saltimbanco per un santo — o c'è qualcosa di più profondo? Il protagonista non sembra toccato o coinvolto dal problema religioso come tale; ma il fatto stesso che accetta quasi eroicamente la sofferenza e il « martirio » sulla croce lo pone di per sé in una dimensione superiore. Alla fine della sequenza sembrano aver ragione sia Alikhan, che ritiene di non aver fatto niente di male e chiede la restituzione dei soldi a lui donati, sia il prete, che lo accusa di aver distolto il popolo dal vero Dio.

R. — In realtà, Alikhan esegue soltanto un nuovo numero davanti al pubblico credulo, per guadagnarsi da vivere, e niente più. Alla fine, quando Alikhan esce dalla prigione, il personaggio si difende a ragione affermando di non aver fatto niente di male di fronte al sacerdote che lo accusa di ingannare la buona fede del popolo. Quello che voglio denunciare non è la figura del prete, personaggio in fondo ingenuo, ma l'organizzazione stessa del potere — alla quale partecipa la Chiesa, assieme al potere politico dei latifondisti e al potere repressivo del commissario — che mantiene il popolo nell'ignoranza e nella superstizione. I personaggi sono simboli che per mezzo delle loro azioni rendono manifesta tutta una organizzazione sociale che soffoca il popolo nella supertistizione e nella miseria.

D. — *Dove ha trovato gli straordinari interpreti del suo film? Sono attori professionisti o non avevano mai recitato?*

R. — Molti attori non sono professionisti. Maurício do Valle è il più noto, contando fra le sue numerose interpretazioni *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Antonio das Mortes* di Glauber Rocha. Josè Moijca Marins (Alikahn) è uno straordinario interprete di film del terrore, dei quali è pure regista. La donna, Júlia Miranda, è un'attrice teatrale che ha già partecipato a qualche film. Sergio Hingst (il padrone del circo) ha invecec un'ampia esperienza cinematografica. Jofre Soares (il prete) è anche lui un professionista. Gli altri attori sono dilettanti, scelti fra gente di circo e fra gli abitanti del villaggio dove è stata girata gran parte del film.

D. — *Quali sono gli autori che lei sente più vicini al suo mondo espressivo e al suo stile? Mi sembra che in* O profeta da fome *siano avvertibili certe suggestioni di Fellini, per esempio.*

R. — Ho sempre avuto un grande interesse per Eisenstein; in una prima fase, soprattutto per l'aspetto formale della sua opera. *Sciopero* e *La linea generale* sono state le mie prime scoperte e mi rivelarono le possibilità del linguaggio cinematografico. In un secondo tempo, scoprii nella *Corazzata Potemkin* la semente di quello che avrebbe dovuto essere il moderno cinema rivoluzionario: un cinema di struttura, dialettico e analitico, matematico e poetico, nel quale la realtà non è data in un tempo cronologico e in uno spazio quotidiano, ma è sintetizzata dall'intelligenza ed illuminata dalla ragione. Eisenstein fu il primo cineasta a non accontentarsi della realtà data, il primo a conferire un senso e un significato ai fatti, collegandoli tra loro in base alle necessità di una interpretazione storica. In realtà Fellini non mi attrae molto. Lo ammiro per la sua personalità e per la coerenza con cui porta fino alle estreme conseguenze una sua visione del mondo. Fra gli autori moderni, mi interessano alcuni film di Godard, soprattutto quelli della prima fase; *Salvatore Giuliano* di Rosi, il neo-realismo dal '45 al '50, specialmente Rossellini; *La terra trema* di Visconti, e quasi tutto Buñuel. Non credo di aver subito l'influenza di altri cineasti: il cinema brasiliano deve cercare le sue proprie fonti di ispirazione. Non si può parlare di influenza quando si paragona un film latino-americano a un film europeo, avendo come unico criterio il linguaggio, il linguaggio cinematografico e il linguaggio universale. Poiché utilizziamo gli stessi mezzi e gli stessi elementi, cioè le immagini circoscritte da uno scher-

mo in una dimensione spazio-temporale. Come criterio di analisi per paragonare il cinema latino-americano al cinema europeo si deve, a mio avviso, fare riferimento alla particolare visione del mondo propria di ogni cultura e di ogni situazione sociale e politica. E più ancora, la prospettiva che ogni cinematografia apre verso la comprensione dell'uomo e del suo destino.

D. — *In che senso e sotto quali aspetti lei si sente collegato con gli altri registi del « cinema nôvo », con Glauber Rocha o Carlos Diegues, per citarne due: mi sembra che ci sia un certo humus culturale comune, nella ricerca di un tipo di cinema aderente alle tradizioni e alla mentalità del popolo brasiliano.*

R. — Formiamo un movimento che a fini pubblicitari è stato chiamato « cinema nôvo » e che ha rappresentato un rinnovamento sotto tre aspetti: dal punto di vista delle formule produttive; da quello della ricerca di un nuovo linguaggio; e da quello della scoperta e del riconoscimento dell'uomo, sotto tutti i suoi aspetti. In questo siamo legati indissolubilmente l'uno all'altro perché partecipiamo di una medesima realtà. A questo movimento appartengono tutti coloro che fanno il cinema oggi in Brasile e che si preoccupano di innovare sotto questi tre aspetti. I registi sono molti: Glauber Rocha, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, David Neves, Leon Hirzsman, Walter Lima junior, e tanti altri che hanno iniziato il movimento negli anni '59 e '60.

D. — *Ma esiste ancora il « cinema nôvo » come movimento unitario, o si tratta oggi solo di un'etichetta che comprende tendenze e autori tra loro molto diversi?*

R. — Il movimento del « cinema nôvo » non è mai stato unitario, perché non è mai stato un movimento *diretto*. La sua base fu il principio della libertà di creazione e di ricerca. Ma ciò nonostante non si trattò solo di una etichetta. L'incomprensione della critica europea verso autori di tendenze diverse proviene dal fatto che i film considerati « pietre miliari » del movimento, riconosciuti dall'Europa, furono *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas secas e A hora e a vez da Augusto Matraga*: film che avevano come argomento i problemi rurali. Sono sorti però anche altri autori, con preoccupazioni tematiche diverse. È il caso di Luis Sérgio Person che realizzò *São Paulo S.A.* [1965], un film urbano di analisi della classe media, che a suo tempo fu importante come apertura di una nuova via. È il caso di Leon Hirzsman con *A Falecida* [1965], ed il mio, con *Bebel, garôta propaganda,* due pellicole che si svolgono nell'ambiente urbano e trattano dei problemi delle grandi città. Il Brasile non è una foresta continua, dove « cangaceiros » e fanatismo religioso, indiani e « boiadeiros » (vaccari) costituiscono la maggior parte della popolazione. Esistono anche le grandi città dove fuorilegge e impiegati, capitalisti e operai forniscono problemi degni di analisi. L'unico fine che dobbiamo perseguire è l'autenticità nell'espressione di tutti i problemi del nostro paese, senza vincoli estetici con la cultura europea colonizzante e paternalistica. Come ripudiamo il cinema importato, alienato e commerciale, che deforma il gusto del nostro pubblico, così ripudiamo anche certi modelli di giudizio di una parte della critica cinematografica, che ci impone, per mezzo della selezione delle nostre pellicole per i festival, un tipo di cinematografia che tante volte ormai non corrisponde più alle nostre intenzioni. Dire che il « cinema nôvo » è superato è molto facile per chi si attribuisce la posizione di giudice. Sarebbe più giusto che certi critici analizzassero attraverso i nostri film le condizioni nelle quali si potrà fare ancora del cinema nel nostro paese.

D. — *Quanti sono stati, all'incirca, i giovani esordienti nel cinema brasiliano nel 1969 e quali sono, per lei, i nomi nuovi più promettenti?*

R. — Il « cinema nôvo » brasiliano di questi ultimi anni è un cinema di giovani, perché soltanto i giovani hanno ancora il coraggio sufficiente per affrontare le difficoltà della produzione. Si può dire che per i giovani fare cinema è una forma di contestazione. A San Paolo la produzione è aumentata molto in quest'ultimo anno; lo prova l'esordio di nuovi registi, come: Joao Calegaro, Antonio Lima, Carlos Reichenbach, Silvio Bach, Antonio Carlos Ebert, F. Noronha, Sebastiao de Souza, Joao Batista Andrade, Aluisio Raulino, Placido de Campos, Roman Stulbach e molti altri.

D. — *Come si spiega che in Brasile, nonostante la difficile situazione politica che vede compromesse le libertà democratiche, esista tuttavia una produzione cinematografica che potremmo definire « di opposizione », di denuncia?*

R. — È inspiegabile.

D. — *Com'è organizzata la produzione indipendente in Brasile, quali sono i meccanismi che consentono ai giovani di realizzare questi film di protesta? È diffusa la formula cooperativistica? Su quali appoggi potete contare? E avete risolto il problema della distribuzione?*

R. — La maggior parte di questa produzione indipendente viene realizzata attraverso una forma cooperativistica. I giovani realizzatori ottengono credito dai laboratori, dagli studi di sonorizzazione e anticipazioni dai distributori. Nonostante le difficoltà di distribuzione, la maggior parte delle pellicole arriva ad un pubblico, anche se un pubblico evidentemente ridotto dalla pressione esercitata sul mercato dal cinema straniero. Il pubblico non costituisce ancora per noi un'entità conosciuta, resta un mistero, dovuto in parte all'eterogeneità di culture e di razze che formano la popolazione in Brasile. È un pubblico che continuamente ci sorprende. In ogni modo, noi cerchiamo di conquistarlo senza fare concessioni, e vi stiamo riuscendo, cercando sempre di interpretare i suoi problemi.

D. — *Immagino che nella situazione brasiliana sia stato molto importante il riconoscimento internazionale ottenuto dai primi film del « cinema nôvo ». Lei ritiene che una distribuzione internazionale possa servire davvero a rafforzare questo tipo di produzione, legando le mani a chi vorrebbe ostacolarne la diffusione nell'ambito dei Paesi dell'America Latina? E sotto questo aspetto qual è il suo giudizio sull'utilità della rassegna organizzata quest'anno al festival di Berlino?*

R. — Far uscire un film dal nostro paese è il modo migliore per farlo poi accettare dal paese stesso. A causa del preconcetto del colonialismo culturale, siamo più rispettati nel nostro paese dopo il riconoscimento all'estero: per questo motivo la mia presenza al festival di Berlino, su invito del Dr. Bauer, direttore del festival, mi procurerà maggiori possibilità di distribuire il mio film in Brasile. Ci interessa inoltre la vendita e la distribuzione internazionale dei nostri film, perché è difficile che gli incassi nel mercato interno ne coprano interamente il costo; come ci interessa la diffusione della nostra cultura e dei nostri problemi che una distribuzione internazionale ci consente.

D. — *Ritiene che ci sia un futuro promettente per il « cinema nôvo »? E quali sono i suoi progetti di lavoro più immediati?*

R. — Nessuno può prevedere il futuro del « cinema nôvo ». Le « grandi menti » del nostro paese non hanno mai potuto capire come questo strano fenomeno, conturbante persino, possa essere permesso. L'unica cosa che si può affermare è che faremo dei film finché ne avremo la possibilità. Quando questa possibilità cesserà di esistere, andremo a farci benedire. Per quanto riguarda il progetto più immediato, è quello di finire un nuovo lungometraggio che ho già cominciato a girare in giugno e che finirò in agosto. Si intitola « Iemanjà », una storia che ruota intorno ad un rito afro-brasiliano e che condiziona il comportamento di una giovane borghese, la quale distrugge a poco a poco i suoi amanti, pescatori di una spiaggia deserta nella costa meridionale del Brasile.

Un altro progetto, sorto dall'invito di un produttore tedesco, è un film sull'Amazzonia che si intitolerà « Matatuaracanga meru » (La città dai tetti d'oro). L'argomento verte sulla leggenda di Eldorado e sull'esistenza di una supercivilizzazione indigena in un punto inesplorato della foresta amazzonica.

(a cura di *Aldo Bernardini*)

Schede

I FILM

Visti a Berlino

A) Concorso, fuori concorso e informativa

Aranyer din ratri (t.l.: Giorni e notti nella foresta) - **r.**: Satyajit Ray - **s.**: Sunil Ganguly - **sc.**: S. Ray - **f.**: Soumendu Roy - **scg.**: Bansi Chandragupta - **mo.**: Dulal Dutta - **m.**: Satyajit Ray - **int.**: Soumitra Chatterjee (Ashim), Subhendu Chatterjee (Sanjoy), Samit Bhanja (Harinath), Robi Ghose (Sekhar), Sharmila Tagore (Aparna), Kaberi Bose (Jaya), Simi (Duli), Aparna Sen (Atasi), Pahari Sanyal (Sadashiv Tripathy) - **p.**: Nepal Dutta, Ashim Dutta per Piyali Films, Calcutta - **o.**: India - **dr.**: 120'. (In concorso)

Baltutlämningen (t.l.: Una tragedia baltica) - **r.**: Johan Bergenstråhle - **s.**: dal romanzo « Legionärerna » di P.O. Enquist - **sc.**: Per Olov Enquist, J. Bergenstråhle - **f.** (Eastmancolor, Widescreen): Staffan Lamm, Petter Davidson - **mo.**: Staffan Lamm - **m.**: Bengt Ernryd - **so.**: Lennart e Harry Engholm - **int.**: Bo Brundin, Kristina Dzilums, Anneli Sauli, Knut Blom, Karlis Branke, Austris Grassis, Andris Grindbergs, Modris Gross, Raimond Krastins, Gunnar Pavuls, Jonnhy Quants, Yrjö Tehtälä - **pe.**: Bengt Forsund - **p.**: Svenska Filminstitutet - Svensk Filmindustri, Stockholm - **o.**: Svezia, 1970 - **lg.**: m. 3000. (In concorso)

Il film ricostruisce il dramma di quei legionari lettoni dell'esercito tedesco che, alla fine della guerra, si rifugiarono in Svezia, dove vennero internati nei campi di concentramento. Per salvaguardare la neutralità del paese, le autorità svedesi, nel novembre del 1945, concessero l'estradizione di questi soldati all'Unione Sovietica. Decisi a non cadere nelle mani dei russi, i prigionieri cercarono in ogni modo di resistere a questa decisione, con scioperi della fame, autolesionismi e numerosi tentativi di suicidio. Solo pochi feriti e i morti riuscirono a rimanere in Svezia. L'opera si sviluppa con un andamento descrittivo e documentaristico, alternando il racconto del dramma collettivo con l'analisi dei casi individuali, appena abbozzando i personaggi ma anche dando alla ricostruzione un tono di sofferta autenticità. Di buon livello l'interpretazione e la fotografia, che ambienta la vicenda in un fosco, gelido e intristito paesaggio invernale.

Black-Out (t.l.: Oscuramento) - **r.**: Jean-Louis Roy - **sc.**: Patricia Moraz, J.-L. Roy - **f.** (Eastmancolor): Roger Bimpage - **scg.**: Gerald Ducimetière - **mo.**: Françoise Gentet - **m.**: Alphonse Roy - **so.**: Luc Perini - **int.**: Lucie Avenay (Elise), Marcel Merminord (Emile Blummer) - **p.**: Yves Gasser per Panora Films, Genève-Condor Films, Zurich-Groupe 5, Genève-S.S.R. - **o.**: Svizzera, 1970 - **lg.**: m. 2828. (In concorso)

Chacal de Nahueltoro, El (t.l.: Lo sciacallo di Nahueltoro) - **r., s., sc.**: Miguel Littin Cucumides - **f.**: Héctor Rios - **m.**: Sergio Ortega - **int.**: Nelson Villagra, Shenda Román, Héctor Noguera, Marcelo Romo, Luis Alarçón, Pedro Villagra - **p.**: Cine Experimental de la Universidad de Chile, Cinematografia Tercer Mundo Ltda, Santiago - **o.**: Cile, 1970 - **lg.**: m. 2300. (In concorso)

Il film ricostruisce, sulla base di documenti e resoconti giornalistici, infanzia, giovinezza e crimini dello « sciacallo di Nahueltoro », un uomo realmente esistito qualche decina di

anni fa, che la miseria e l'alcoolismo avevano spinto a commettere dei delitti atroci quanto immotivati. Dalla cronaca della vita di quest'uomo — che ha i suoi momenti culminanti nell'uccisione della vedova e dei suoi figlioletti e nella esecuzione pubblica dell'assassino — l'autore riesce a far emergere una interessante analisi delle condizioni e delle responsabilità sociali che episodi del genere presuppongono. Le immagini spoglie e quasi sciatte, come in un reportage di attualità, conferiscono al racconto e al suo sfortunato protagonista un sapore di autenticità che ne accresce il valore di testimonianza. L'opera non raggiunge un rilevante livello estetico ed espressivo, resta abbastanza grezza e lo schema strutturale regge solo in parte: ma si fa egualmente apprezzare e offre una indicazione promettente sui più recenti indirizzi della produzione cinematografica cilena.

Chi no mure (t.l.: Le folle della terra) - **r.**: Kei Kumai - **s.**: da un romanzo di Inoue Mitsuharu - **sc.**: I. Mitsuharu, Kei Kumai - **f.**: Naoyuki Sumitani - **m.**: Teizo Matsumura - **int.**: Mizuho Suzuki (Chikao Unan), Noriko Matsumoto (Hideko Unan), Hiroko Kino (Tokuko Fukuchi), Jukichi Uno (Shigeo Miyaji) - **p.**: Art Theatre Guild of Japan Co., Tokio - **o.**: Giappone - **dr.**: 127'. (In concorso)

Conformista, Il - **r.**: Bernardo Bertolucci - **asr.**: Aldo Lado - **s.**: dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia - **sc.**: Bernardo Bertolucci - **f.** (Technicolor): Vittorio Storaro - **scg.**: Nedo Azzini - **m.**: Georges Delerue - **int.**: Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Giulia), Dominique Sanda (Anna Quadri), Enzo Taroscio (il prof. Quadri), Pierre Clementi (Lino Seminara), Gastone Moschin (Manganiello), José Quaglio (Italo), Milly (la madre di Marcello), Giuseppe Addobbati (il padre di Marcello), Yvonne Sanson (la madre di Giulia), Fosco Giachetti, Benedetto Benedetti (il ministro), Christian Alegny (Raoul), Gino Vagni Luca, Antonio Maestri, Christian Belegue, Pasquale Fortunato, Marta Lado, Pierangelo Civera, Carlo Gaddi, Franco Pellerani, Claudio Cappelli, Umberto Silvestri - **p.**: Maurizio Lodi-Fè per Maris-Film (Roma)/Marianne Productions (Paris), con la partecipazione della Maran-Film (München) - **o.**: Italia-Francia, 1970 - **lg.**: m. 2760. (In concorso)

Con Il conformista, *liberamente tratto dal romanzo di Alberto Moravia, Bertolucci rinnova il proprio mondo espressivo, rinunciando in parte alle contorte e fumose strutture in cui sembrava volersi rinchiudere al tempo di* Partner *e puntando su una narrazione ancora ricca di risvolti e di incastri, ma più piana e accessibile anche al pubblico dei « non iniziati ». Attraverso il personaggio di Marcello — un borghese piuttosto antipatico e presuntuoso, che alla vigilia delle nozze con l'amica accetta da un'organizzazione segreta fascista l'incarico di realizzare in Francia un attentato a un esule politico — il film analizza la mentalità e i meccanismi che hanno consentito (e ancora oggi consentono) lo sviluppo del fenomeno fascista nella classe borghese. L'opera risente di un certo schematismo nei rimandi tra il presente e il passato e di quella freddezza di esecuzione che è ricorrente nel cinema del regista italiano; e certe indulgenze al grottesco (per esempio nel personaggio di Manganiello, l'agente fascista) vanno, ci sembra, al di là delle finalità satiriche che potevano averle suggerite. L'attribuzione poi al personaggio protagonista di connotazioni patologiche e di torbide motivazioni psicologiche care alla psicanalisi (l'ossessione di un omosessuale che egli credeva di aver ucciso in gioventù) sembra limitare in modo consistente la portata della denuncia e attenuare la lucidità del discorso tematico: nonostante la calibrata, intensa interpretazione di Trintignant. Si tratta comunque di un film complesso, di livello artistico più che notevole, ricco di stimolanti invenzioni visive, coloristiche e scenografiche, che esigerebbe ulteriori letture e un'analisi meno frettolosa, anche in rapporto a tutto quel mondo ideologico e culturale che in Bertolucci trova uno dei più significativi e interessanti rappresentanti.*

Deuses e os mortos, Os (t.l.: Gli dei e i morti) - **r.**, **s.**: Ruy Guerra - **sc.**: R. Guerra, Flávio Migliaccio, Paulo José - **f.** (Eastmancolor): Dib Lutfi - **mo.**: Ruy Guerra, Sérgio Sanz - **m.**: Mílton Nascimento - **int.**: Othon Bastos (l'uomo), Norma Bengell (Dona Sol), Ruy Pollanah (Urbano), Itala Nandi (Sereno), Nélson Xavier (Valú), Jorge Chaia (il colonnello Santana), Fredi Kleeman (un uomo della banda), Vera Bocayuva (Jura), Vinícius Salvatore, Mara Rúbia (prostituta), Monsueto (Meu Anjo), Mílton Nascimento (Dim Dum), Dina Sfat (la pazza), Aulo Berbert de Carvalho (Venâncio), José Roberto Tavares (Aureliano), Gilberto Saboia (il banchiere) - **p.**: Daga Filmes-J. Fredy Rosenberg-Paulo José - **o.**: Brasile, 1970 - **dr.**: 129'. (In concorso)

Dionysos 69 - **r.**: Brian De Palma - **s.**: da un testo teatrale di Richard Schechner, tratto da « Le baccanti » di Euripide - **f.**: Brian De Palma, Bob Fiore - **m.**: The Performance

Group - **int.:** William Finley (Dionisio), William Shephard (Penteo, re di Tebe) - **p.:** The Performance Group, New York - **o.:** U.S.A., 1970 - **lg.:** m. 2340. (In concorso)

Il film è la registrazione della pièce « Dionysos 69 », scritta da Richard Schechner rielaborando modernamente « Le Baccanti » di Euripide, nell'edizione messa in scena off-Broadway dal The Performance Group. Al di là dei notevoli valori del testo e dell'interpretazione, il film ha un suo interesse per l'impiego intelligente e sistematico di immagini plurime che frantumano e dinamizzano l'azione che si svolge sul palcoscenico, creando rapporti, contrappunti e significati nuovi, in una dimensione autenticamente cinematografica.

O

Eden et après..., L' (t.l.: L'Eden e poi) - **r., s., sc., d.:** Alain Robbe-Grillet - **f.** (Eastmancolor): Igor Luther - **scg.:** Anton Krajcovic - **mo.:** Bob Wade - **m.:** Michel Fano - **int.:** Catherine Jourdan (Voilette), Pierre Zimmer, Richard Leduc, Lorraine Rainer, Sylvain Corthay, Juraj Kukura - **p.:** Samy Halfon, Paris - **o.:** Francia-Cecoslovacchia, 1969 - **lg.:** m. 2680. (In concorso)

Robbe-Grillet propone ancora una volta certe costanti del suo mondo espressivo — il gusto per l'esotismo, il gioco ambiguo tra realtà e immaginazione, il compiacimento sado-masochista, l'invenzione di schemi narrativi e strutturali molto sofisticati e cerebrali — ma venendo meno al relativo rigore che aveva conferito coerenza, consistenza e interesse alle sue opere precedenti. Il racconto, che prende le mosse dalle fantasie di una giovane donna (Violette) che trascorre il suo tempo con alcuni amici studenti nel caffè « L'Eden », resta fino alla fine oscuro e lambiccato, non offrendo l'autore sufficienti chiavi per interpretarlo. Il meglio del film è nella ricercata e suggestiva dimensione cromatica e scenografica, che testimonia di una sensibilità e di una cultura più che apprezzabili. Ma personaggi e situazioni risultano esangui, ora così rarefatti da ridursi a pure figure intellettuali ed astratte, ora utilizzati invece come pretesti per esotiche avventure o per variazioni di un erotismo tanto torbido ed esasperato quanto freddo e disincarnato. Agli inquietanti interrogativi sull'uomo e sui misteriosi meccanismi della sua psicologia, che più o meno chiaramente emergevano anche da un'opera per molti versi mancata come Trans-Europ-Express, *si sostituisce questa volta il compiaciuto solipsismo di un raffinato uomo di cultura, che sembra aver smarrito il contatto con la realtà dei problemi e della vita.*

O

Enfant sauvage, L' (t.l.: Il ragazzo selvaggio) - **r.:** François Truffaut - **ar.:** Suzanne Schiffman - **s.:** da « Memoire et rapport sur Victor de l'Aveyron » di Jean Itard (1801) - **sc.:** F. Truffaut, Jean Gruault - **f.:** Nestor Almendros - **om.:** Philippe Theaudiere - **scg.:** Jean Mandaroux - **sde.:** Christine Pelle - **mo.:** Agnes Guillemot - **m.:** Antonio Vivaldi, diretta da Antoine Duhamel - **so.:** René Levert - **int.:** Jean-Pierre Cargol (il ragazzo), François Truffaut (il medico Jean Itard), Françoise Seigner (M.me Guérin, la governante), Paul Ville (il vecchio contadino Rémy), Jean Daste (Philippe Pinel), Pierre Fabre (l'infermiere dell'Istituto dei Sordomuti), Claude Miler (M.eur Lemeri), Annie Miler (M.me Lemeri) - **dp.:** Claude Miler - **p.:** Marcel Berbert per Les Films du Carrosse-Les Productions Artistes Associés, Paris - **o.:** Francia, 1970 - **dr.:** 90'. (Sezione « Informativa »)

Basato su di un rapporto pubblicato nel 1801 dal medico Jean Itard, il film ricostruisce minuziosamente il difficile e faticoso processo di educazione attraverso il quale un medico riesce a risvegliare l'intelligenza e l'umanità in un ragazzo selvaggio, un essere abbrutito da anni di vita solitaria nella foresta, catturato da alcuni contadini, nell'inverno del 1797, nei pressi di Aveyron. Si tratta di un saggio di evocazione ambientale e psicologica di notevole suggestione, dove Truffaut riesce a far trasparire, da un materiale narrativo così insolito e difficile, un'analisi appassionante degli interni meccanismi della memoria e del sentimento e dei sottili rapporti di affetto e di solidarietà che si instaurano tra il volonteroso medico e il suo paziente. Ciò che rende soprattutto apprezzabile il film è la rinuncia dell'autore a ogni artificioso aggiornamento del caso sulla base delle scoperte della moderna psicologia o della psicanalisi, la sua adesione, piena di misura e aliena da ogni accentuazione retorica, a fatti e personaggi lontani nel tempo, di cui sa cogliere la dimensione universalmente umana. Pur nel distacco con cui egli ricostruisce e racconta cronachisticamente, quasi come in un rapporto scientifico, i fatti, nasce nel racconto una tensione crescente che dallo schermo si trasferisce allo spettatore, coinvolgendolo in questa progressiva scoperta dell'umanità. La vicenda richiama naturalmente alla memoria testi e film di analogo argomento: come l'ormai classico « Anna dei miracoli ». Ma l'autore di Les 400 coups *sa trovare una sua originale e personale angolazione, dando quasi una positiva risposta agli interrogativi sull'educazione e sulle esigenze del mondo infantile che in quel primo film erano drammaticamente rimasti aperti. Un'opera seria, severa, diremmo quasi bressoniana nella sua lenta e sfumata scansione narrativa, nelle sue pause, nei pacati interventi della voce fuori campo che spiega e chiarisce l'evolversi della situazione. I suoi limiti sono forse il prevalere*

dei valori descrittivi ed evocativi su quelli propriamente espressivi, il distanziamento dell'autore dalla materia, che a tratti diventa freddezza e compiacimento ornamentale. Ma nel complesso ci sembra che il film costituisca un nuovo, promettente punto di partenza nella carriera di Truffaut, qui anche esemplare interprete del personaggio protagonista.

●

Exit - **r.**: Pål Løkkeberg - **sc.**: Carl Henrik Svenstedt, P. Løkkeberg - **f.** (Eastmancolor, Widescreen): Claus Loof - **scg.**: Henning Bahs - **t.**: Nurven Bredangen - **mo.**: Mika Jovanovic - **m.**: Jan Garbarek - **so.**: Andreas Møller - **int.**: Vibeke Løkkeberg (Maria), Claus Nissen (Lou), Tutte Lemkow (Jens), Tor Stokke (Carl) - **p.**: Norsk Film AS, Oslo/AS Nordisk Films Kompagni, Köbenhavn - **o.**: Norvegia-Danimarfca, 1970 - **dr.**: 96'. (Sezione « Informativa »)

Una giovane e inquieta donna della buona società, Maria, moglie di un tranquillo e « benpensante » professionista, quando si accorge di essere incinta decide di evadere dall'angusto mondo familiare in cui è sempre vissuta, per conoscere la vera realtà della vita. Senza che il marito sospetti nulla s'imbarca in un'avventura con due simpatici rapinatori, partecipa a un colpo in un ufficio postale, spara lei stessa a uno dei due compari, per seguire poi l'altro su di un' isola deserta. Il rapinatore verrà arrestato mentre Maria è riconsegnata all'ignaro marito, con molte scuse. Nuovamente rinchiusa nella dorata e noiosa prigione delle pareti domestiche, Maria questa volta spara al marito. Il tema della rivolta anti-borghese e della violenza è riproposto in questo saggio del norvegese Lokkeberg in termini abbastanza annacquati, secondo gli schemi più tradizionali dello spettacolo di consumo. L'opera però non manca di una sua aspra aggressività, per il buon mestiere del regista e per certe non banali notazioni d'ambiente e di psicologia. Di buon rilievo la caratterizzazione degli attori protagonisti.

●

Explosion - **r.**: Jules Bricken - **asr.**: Anthony Waye - **s.**: J. Bricken, Robert Hartford-Davis - **sc.**: Alene e Jules Bricken - **f.** (Technicolor): Joseph Brun - **scg.**: Bruce Grimes - **c.**: Ilse Richter - **t.**: Phyllis Newman - **mo.**: Tony Lower - **so.**: B.H. Alper e John Gusselle - **mo. del sonoro:** Eric Wrate - **m.**: Sol Kaplan - **orchestrazione:** William McCauley - **int.**: Don Stroud (Richie Kovacs), Gordon Thomson (Alan Evas), Michele Chicoine (Doris Randolph), Cecil Linder (Mr. Evans), Robin Ward (Peter Evans), Ted Stidder (Timms), Murray Matheson (il proprietario della Jaguar), Ann Sears (sua moglie), Sherry Mitchell (Susan), Olga Kaya (Valerie), Harry Saunders (l'ispettore Kelso), Richard Conte (Dr. Philip Neal) - **dp.**: Michael Holden - **p.**: Julian Roffman - **o.**: Canada, 1969. (Sezione « Informativa »)

L'incomprensione tra le generazioni e l'evasione dei giovani nell'avventura e nella violenza sono i motivi centrali di questo film che, pur narrato secondo i più consueti moduli del cinema spettacolare, riesce tuttavia ad offrire un ritratto non banale del profondo disagio spirituale dell'attuale gioventù americana. Alan, il protagonista, è un personaggio complesso e sfaccettato: odia il padre che ritiene responsabile della morte del fratello maggiore in Vietnam, e abbandona la famiglia e la fidanzata per andare in Canada e sfuggire così al servizio militare. Diventa uno sbandato. Trascinandosi dietro un simpatico e spregiudicato compagno, anch'egli disertore, passa di avventura in avventura, fino a perdere il suo equilibrio psichico e a trasformarsi in assassino. Alla fine della sua pazzesca fuga dall'autorità paterna e dall'oppressione sociale egli trova la morte. Troppo arrendevole verso i luoghi comuni della psicanalisi e del racconto d'avventure, il film trova una sua ragion d'essere e una sua consistenza tematica nella denuncia di certi tipici traumi a cui è sottoposta oggi la gioventù americana. Bricken, regista esordiente di formazione televisiva e produttore di film spettacolari (The Train *di Frankenheimer), sa il suo mestiere ma resta alla superficie dei problemi, concedendo più spazio ai fatti che alle loro motivazioni psicologiche e morali.*

Grosser grau-blauer Vogel, Ein (t.l.: Un grande uccello grigio-blu) - **r., s.**: Thomas Schamoni - **sc.**: Th. Schamoni, in collab. con Uwe Brandner, Hans Noever, Max Zihlmann - **f.** (Eastmancolor): Dietrich Lohmann, Bernd Fiedler - **scg.**: Peter Eickmeyer - **arr.**: Elisabeth Orlov, Peter Przygodda - **m.**: The Can - **mo.m.**: Irmin Schmidt - **int.**: Klaus Lemke (Tom-X), Olivera Vuco (Diana), Sylvia Winter (Luba), Lukas Ammann (Cinque), Umberto Orsini (Morelli), Thomas Braut (G.o.gio), Rolf Becker (Lunette), Mario Novelli (Herbert), Marquart Bohm (Bill), Bernd Fiedler (Knokke), Walter Ladengast (Belotti), Hans Karl Friedrich, Klaus W. Krause, Camillo Kühles, Sigi Graue - **p.**: TS-Film Thomas Schamoni, München - **o.**: Germania Occ. (Sezione « Informativa »)

Herederos, Los (t.l.: Gli eredi) - **r.**: David Stivel - **asr.**: Horacio Guisado - **s.**: Norma Aleandro - **sc.**: Norma Aleandro, D. Stivel - **f.** (Eastmancolor): Miguel Rodriguez - **om.**:

Enrique Filipelli - **scg.**: Pablo H. Anton - **t.**: Oscar Viloni - **pr.**: Nélida Aued - **mo.**: Miguel Pérez - **m.**: Oscar López Ruiz - **int.**: Norma Aleandro (Maria Concepción), Bárbara Mujica (Estela), Marilina Ross (Maria Isabel), Emilio Alfaro (Juanjo), Carlos Carella (Raúl), Federico Luppi (Carlos), Eduardo Pavlovsky (Juan Ignacio), Alicia Vojacek (Trudy), Anita Larronde (la moglie di Juan Ignacio), Gloria Leyland (una donna), Meme Vigo (un fisico) - **dp.**: Luis Giúdice - **p.**: Alberto Stivel per Gente de Teatro S.A., Buenos Aires - **o.**: Argentina - **dr.**: 90'. (In concorso)

Ich werde Dich töten, Wolf (t.l.: Ti vorrei uccidere, Wolf) - **r., s., sc.**: Wolfgang Petersen - **f.**: Jörg Michael Baldenius - **m.**: Nils Sustrate - **int.**: Ursula Sieg, Wolf Roth - **p.**: Deutsche Film-und Fernsehenkademie, Berlin - **o.**: Germania Occ., 1969 - **dr.**: 60'. (Sezione « Informativa »)

Jedanaesta zapovest (t.l.: L'undicesimo comandamento) - **r.**: Vanča Kljaković - **s., sc.**: Davorin Stipetić, Marijan Arhanić - **f.** (Colore, Widescreen): Tomislav Pinter - **m.**: Boško Petrović - **int.**: Dragomir Bojanić, Vesna Malohodžić - **p.**: Jadran Film, Zagreb - **o.**: Jugoslavia, 1970 - **lg.**: 2200 m. (Sezione « Informativa »)

Juliana do amor perdido (t.l.: Juliana del perduto amore) - **r., s.**: Sérgio Ricardo - **sc.**: S. Ricardo, Roberto Santos - **f.** (Eastmancolor): Dib Lutfi - **scg.**: Carmelio Cruz - **mo.**: Sílvio Renoldi - **m.**: Sérgio Ricardo - **int.**: Maria do Rosário (Juliana), Francisco di Franco (Faísca), Macedo Neto (Pai), Itala Nandi (Mãe), Antônio Pitanga (Jibóia), Líbero Ripoldi Filho (Moisés), Reinuncio Napoleão (Traíra), Zé Coió (il capotreno) - **p.**: Jorge Ileli per Entrefilmes-Vera Cruz-Unifilm-BrasContinental - **o.**: Brasile, 1970 - **lg.**: 1700 m. (Sezione « Informativa »)

Kärlekshistoria, En (t.l.: Una storia d'amore) - **r., s., sc.**: Roy Andersson - **asr.**: Kalle Boman, Waldemar Bergendahl, Rune Hielm, Rolf Larsson - **f.** (Eastmancolor): Jörgen Persson - **es.**: Sven Fahlen - **mo.**: Kalle Boman - **m.**: Björn Istfält - **so.**: Owe Svensson - **int.**: Ann-Sofie Kylin (Annika), Rolf Sohlman (Par), Anita Lindblom (Eva), Bertil Norström (John), Margreth Weivers (Elsa), Lennart Tellfeldt (Lasse), Maud Backéus (Gunhild), Tommy Nilsson (Roger), Lennart Tollen (Lennart), Verner Edberg (lo zio Verner), Viveka Alexandersson (la vecchia signora), Helene Andersson (una ragazza) - **p.**: AB Europa Film, Stockholm - **o.**: Svezia, 1970 - **lg.**: m. 3265. (In concorso)

Roy Anderson è un regista esordiente ma si dimostra già in possesso di una tecnica smaliziata e di un gusto fotografico raffinato, che lo apparenta in qualche modo a Lelouch. Rispetto al collega francese, Anderson mostra però maggior capacità di introspezione, una sensibilità più fine e sfumata e un più sincero impegno nel cogliere il disagio spirituale e morale provocato dal benessere e dal consumismo. Il suo film è una tenera e fresca storia d'amore tra adolescenti, descritta con sobrietà e delicatezza di notazioni e contrapposta all'arido e nevrotico ambiente della società adulta. Anderson non trascura certo il risultato spettacolare, e non perde occasione per sollecitare la commozione e l'applauso: ma arriva ad uno spettacolo di classe, grazie anche all'apporto dei due straordinari giovanissimi interpreti, che egli insegue per le strade della città e lungo gli itinerari delle vacanze, nelle scorribande con i compagni, scoprendo e registrando abitudini e comportamenti tipici delle nuove generazioni. Qualche caduta si avverte nell'ultima parte, quando, nell'approfondire il ritratto della famiglia del ragazzo, il film si dilunga eccessivamente indulgendo a toni grotteschi che rompono l'equilibrio e la coerenza della narrazione. Ma nel complesso riconosciamo in Kärlekshistoria *un'opera di buon livello, che potrebbe essere bene accolta anche dal pubblico italiano.*

Klann - Grand Guignol - **r.**: Patrick Ledoux - **asr.**: Jacques Trefouel, Jacques Depauw, Pierre Drouot - **s., sc.**: Nathan Grigorieff, Eric Uytborck - **ad., d.**: Jean Ferry - **f.** (Eastmancolor e Gevaertcolor): William Lubtschansky - **asf.**: André Soupart, Gérard Collet - **scg.**: Alain Guilleaume - **c.**: Margaretha Gysens - **t.**: Alain Guilleaume - **pr.**: Claude - **mo.**: Patrick Ledoux - **asmo.**: Claudine Thyrion - **m.**: Patrick Ledoux - **ca.**: David MacNeil - **so.**: Antoine Bonfanti - **sde.**: Françoise Levie - **int.**: Ursula Kubler (Patricia), Gabriel Cattand (Klann), Nathalie Vernier (Pernelle), Marie Sygne Ledoux (Nathalie), David Mac Neil (Poitou), Ludwine Frosel (Sabine), Claudine Thyrion, Kathleen Le Grelle, Henry Billen, Jean Agulhon, André Desrameaux, Yvan Lemaire, e il gruppo « pop » Les Shakes - **dp.**: Jacqueline Ledoux - **asp.**: Mireille Kies - **p.**: Pierre Levie per Films Pierre Levie, Bruxelles/Maya Films, Paris - **o.**: Belgio-Francia, 1970 - **dr.**: 90'. (In concorso)

Misshandlingen (t.l.: L'assalto) - **r.**: Lasse Forsberg - **o.**: Svezia, 1969. (Sezione « In formativa »)

V. dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 103 (Film visti a Cannes).

Out of It (t.l.: Fuori da ciò) - **r., s., sc.:** Paul Williams - **asr.:** Nyles Gradus - **f.:** John C. Auildsen - **scg.:** Carl Lerner - **mo.:** Ed Orchan - **m.:** Michael Small, eseguita dal New York Rock and Roll Ensemble - **ca.:** Michael Benedikdt (parole), Michael Small (musica) - **so.:** Fred Daniel - **int.:** Barry Gordon (Paul), Jon Voight (Russ), Lada Edmund, jr. (Christine), Gretchen Corbett (Barbara), Peter Grad (Steve) - **dp.:** Alvin Shapiro - **p.:** Edward Rambach Pressman per la Pressman-Williams, New York - **o.:** U.S.A., 1969 - **lg.:** m. 2430. (In concorso)

Opera d'esordio di un regista poco più che ventenne, il film partecipa di quello stesso clima spirituale di cui era espressione The graduate *(Il laureato) di Mike Nichols: meno effervescente e vivace nelle invenzioni stilistiche e narrative, ma anche meno ambizioso nel suo dimesso, cronachistico realismo.* Out of It *analizza i conflitti, le inibizioni, le private rivolte di un ragazzo (Paul) che, sforzandosi di diventare uomo, cerca di competere con Russ, un « fusto » prepotente e aggressivo, al quale Paul invidia l'amore di una bella ragazza: alla fine riuscirà a prendersi la rivincita e a ridicoleggiare il rivale, sbloccandosi nello stesso tempo sentimentalmente con un'altra ragazza amica, più bruttina di quella di Russ ma vicina alla sua sensibilità e ai suoi problemi. Si tratta di un film ancora immaturo, ma fresco, intelligente, stuzzicante, che sa temperare certe indulgenze sentimentali con un apprezzabile gusto ironico e che si avvale della saporita caratterizzazione di Jon Voight e di Barry Gordon (un attore che non a caso assomiglia molto a Dustin Hoffman, l'interprete del film di Nichols). A tratti l'autore si mostra incerto e si disperde in episodi marginali; ma lo sorregge una ricca sensibilità umana e una sincera adesione al complesso e sfumato mondo psicologico dei giovani.*

●

O.K. - **r., s., sc.:** Michael Verhoeven - **f.:** Igor Luther - **m.:** Improved Sound Ltd. - **int.:** Eva Mattes, Hartmut Becker, Wolfgang Fischer, Friedrich von Thun, Michael Verhoeven - **p.:** Rob Houwer, Film, München - **o.:** Germania Occ., 1970 - **lg.:** m. 2170. (In concorso)

O.K. *è un film sgradevole e abbastanza modesto, sul quale ci soffermiamo brevemente soprattutto perché è a causa sua che il festival di Berlino si è interrotto anzitempo, senza giuria e senza premi. E' fatto con un certo mestiere, ma le intenzioni polemiche e di denuncia traspaiono più dallo schema della sceneggiatura che dalla forza espressiva del racconto cinematografico vero e proprio. Il film inizia e si conclude in un casolare nella foresta bavarese, dove gli attori si presentano, indossando e togliendosi le divise dell'esercito americano. Una didascalia introduttiva spiega che l'episodio rievocato è realmente avvenuto in un villaggio del Vietnam. Si tratta del gioco crudele e assurdo a cui si abbandonano alcuni soldati americani, rimasti isolati dai loro compagni: per ingannare il tempo, bloccano, violentano e infine barbaramente uccidono una ragazza indigena, nonostante l'opposizione di uno di loro; e alla fine sarà quest'ultimo a ricevere i rimbrotti dei superiori, ai quali ingenuamente si era recato a denunciare l'accaduto. Il parallelo tra quanto è avvenuto nel Vietnam e quel che avviene oggi nelle foreste della Baviera percorse dalle brigate neo-naziste, è abbastanza esplicito, ma è solo il dato di partenza di un racconto che per il resto si limita alla descrizione piuttosto compiaciuta di quel che accade alla malcapitata e innocente vietnamita.*

Performance - **r.:** Donald Cammell, Nicolas Roeg - **s., sc.:** D. Cammell - **f.** (Colore): Nicolas Roeg - **m.:** Jack Nitzsche - **int.:** James Fox (Charles), Mick Jagger (Turner), Anita Pallemberg (Pherber), Michele Breton (Lucy), Ann Sidney (Dana), John Bindon (Moody), Stanley Meadows (Rosebloom), Allan Cuthbertson, Anthony Morton (Dennis), Johnny Shannon (Harry Flowers), Anthony Valentine (Joey Maddocks), Ken Colley (Tony Farrell), John Sterland (l'autista), Laraine Wickens - **p.:** Sanford Lieberson per Goodtimes Enterprises - **o.:** Gran Bretagna, 1970. (Sezione « Informativa »)

Profeta da fome, O (t.l.: Il profeta della fame) - **r.:** Maurice Capovilla - **s., sc.:** Maurice Capovilla, Fernando Peixoto - **f.:** Jorge Bodansky - **mo.:** Silvio Renoldi - **m.:** Rinaldo Rossi - **int.:** José Mojica Marins (Alikhan), Maurício do Valle (il domatore), Júlia Miranda (Maria), Sérgio Hingst (Dom José), Jofre Soares (il prete), Adauto Santos (il cantante), Heládio Brito (il delegato), Flavio Imperio (un soldato), Lenoir Bittencourt (il mago), Fuxico (il pagliaccio), Wilson Evangelista (l'equilibrista) - **p.:** Fotograma Produtora e Distribudore de Filmes Ltdà. - **o.:** Brasile, 1970 - **lg.:** m. 2470. (In concorso)
V. giudizio di Aldo Bernardini nell'introduzione all'intervista con Capovilla, in questo numero, p. 112.

Q-bec My Love (t.l.: Q-bec amore mio) - **r.:** Jean-Pierre Lefèbvre - **o.:** Canada, 1970. (Sezione « Informativa »)
V. altri dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 105 (Film visti a Cannes).

Temps de mourir, Le (t.l.: Il tempo di morire) - **r.:** André Farwagi - **sc., d.:** Alain Morineau, A. Farwagi - **f.** (Eastmancolor): Willy Kurant - **m.:** Karel Trow - **int.:** Anna

Karina (la ragazza), Bruno Cremer (Max Topfer), Jean Rochefort, Billy Kearns, Catherine Rich - **p.**: Albert Koski, Michel Cousin per Filmsky-Films de la Licorne, Paris - **o.**: Francia, 1970 - **dr.**: 90'. (In concorso)

Traveller, The (t.l.: Il viaggiatore) - **r.**: Moshe Mizrahi - **sc.**: Rachel Fabien, M. Mizrahi **f.** (Colore): Etienne Szabo - **mo.**: Dov Henig - **m.**: Georges Moustaki - **int.**: Claude Rich (lo straniero), Hans Christian Blech (Tal), Henia Ziv (Miriam) - **p.**: Michel Cousin, Samuel Roy, Zvi Spielmann per Israfilm Ltd., Tel Aviv/Les Films de la Licorne, Paris, in collab. con Saroy Film Prod. Ltd, Toronto - **o.**: Israele-Francia, 1970. (In concorso)

Urlo L' - **r., s.**: Tinto Brass - **asr.**: Franco Longo, Giorgio Patrono, Alan Seckers - **sc.**: Tinto Brass, Franco Longo - **d.**: Giancarlo Fusco, Gigi Proietti - **f.** (Eastmancolor, Tecnostampa): Silvano Ippoliti - **om.**: Enrico Sasso - **asf.**: Renato Doria - **es.**: Enzo Varano - **c.**: Maricia D'Alfonso - **t.**: Sandro Melaranci - **mo.**: Tinto Brass - **asmo.**: Fulvia Armanni - **m.**: Fiorenzo Carpi - **so.**: Pietro Spadoni - **sde.**: Carla Cipriani - **i.**: Tina Aumont (Anita), Luigi Proietti (Coso), Nino Segurini (Berto Bertuccioli), Tino Scotti (l'intellettuale custode della scuola), Giorgio Gruden (portiere di notte), Osiride Pevarello (il filosofo cannibale), Sam Dorras (il prete), Edoardo Florio (Diogene), Attilio Corsini (l'anarchico che suona il basso), Carla Cassola (la pianista), Germano Longo (il direttore del manicomio) - **dp.**: Giuseppe Scavuzzo - **sv.p.**: Marcello Bollero - **asp.**: Pierluigi Ciriaci, Toni Melaranci - **p.**: Lion Film, Roma - **o.**: Italia, 1968 - **lg.**: m. 2720. (In concorso)

Nel suo ultimo film, Tinto Brass si mantiene nello stesso ambito di ricerche formali ed espressivi e in cui si muovevano i precedenti Col cuore in gola e Nerosubianco. *Attraverso le peregrinazioni di Anita, la protagonista — che rifiuta il fidanzato borghese e il mondo che questi rappresenta fuggendo, subito prima delle nozze, per un fantastico viaggio costellato di stravaganti avventure, e che rientra alla fine nell'ordine, dopo una morte simbolica, al braccio del promesso sposo — il regista compone un mosaico, iridescente ma piuttosto caotico e disordinato, di fatti e personaggi che mettono in causa le ideologie, le convenzioni, le ipocrisie della società attuale. Ma sulla satira prevale la farsa e l'anarchismo ostentato finisce per esaurirsi in un gioco estetizzante di invenzioni ritmiche e figurative, un'orgia di colori, di suoni, di accostamenti, capace di stupire ma non di interessare e coinvolgere veramente lo spettatore.*

⊙

Warum läuft herr R. Amok? (t.l.: Perché esce matto il signor R.?) - **r, s., sc.**: Rainer Werner Fassbinder, Michael Fengler - **f.** (Kodakolor): Dietrich Lohmann - **int.**: Kurt Raab, Lilith Ungerer, Amadeus Fengler - **p.**: Maran Film GmbH & Co. KG, München - **o.**: Germania Occ. 1969 - **lg.**: m. 2470. (In concorso)

La polemica antiborghese, così diffusa tra i giovani autori del cinema tedesco, è riproposta qui con notevole originalità e forza espressiva. Partendo dalla registrazione della vita quotidiana di una famiglia della media borghesia, descritta nei suoi aspetti più usuali nello stile del cinema diretto, il racconto mette sottilmente in luce la trama di situazioni, di rapporti, di luoghi comuni, che la rendono squallida, noiosa, spiritualmente arida e insopportabile. Il protagonista, un impiegato come tanti, apparentemente normale e rassegnato, reagisce alla fine a questi impalpabili condizionamenti con una improvvisa esplosione di violenza, sterminando la famiglia e andando poi a impiccarsi nel gabinetto del suo ufficio. L'idea non è certo nuova e nel suo svolgimento ci si mantiene un po' troppo all'esterno e alla superficie dei personaggi; ma l'aggressività e la carica polemica del film nascono proprio dalla sobria semplicità della struttura, dal minuto, quasi pedante cronachismo della ricostruzione ambientale, dal rifiuto di ogni pur minima accentuazione drammatica o spettacolare.

Wie ich ein Neger würde (t.l.: Come diventai un negro) - **r.**: Roland Gall - **s.**: dal romanzo « Jugend ohne Gott » di Ödon von Horváth - **sc.**: R. Gall - **f.**: Georg Panussopulos - **int.**: Gerd Baltus, Linda Caroll, Walter Ladengast, Wolf Euba, Helmut Alimonta, Veronika Fitz - **p.**: Roland Gall Filmproduktion, München - **o.**: Germania Occ., 1970 - **dr.**: 97'. (Fuori concorso)

Wie zwei fröhliche Luftschiffer (t.l.: Quei due allegri che prendono la macchina volante) - **r., s., sc.**: Karl Dieter Briel - **f.**: Christoph Roth - **comm.**: detto da Jürgen Wegner e Karl Dieter Briel - **m.**: citazioni da opere di Mahler, Mozart, Messiaen e Shankar - **int.**: Jürgen Wegner, Maria Milde, Irmgard Schwarz, Franz H. Braun, Hilde Braun, Heinrich Giskes, Claus Schmidt - **p.**: Deutsche Film-und Fernsehenakademie, Berlin - **o.**: Germania Occ., 1969 - **lg.**: 85'. (Sezione « Informativa »)

Saggio finale di regia di un allievo dell'Accademia del cinema di Berlino, presentato nell'« Informativa » del festival di Berlino, in sordina e senza sottotitoli, è questo uno dei film più originali e interessanti visti in quella manifestazione. Il racconto si basa sulla ricostruzione degli ultimi tre giorni di vita del poeta Heinrich von Kleist e della sua compagna Henriette Vogel, suicidatisi insieme il 21 novembre 1811. Nel rigoroso e serrato contrappunto tra le sequenze visive, intervallate da lunghe cesure con inquadrature completamente bianche o nere (pause lasciate alla riflessione e agli interventi orali dell'autore), e il commento parlato, basato per lo più su testi letterari e brani di corrispondenza di Kleist, il racconto costruisce una progressiva tensione, che situa fatti e personaggi in una dimensione a-temporale universalizzata. Il conflitto tra l'interiore libertà dell'artista e la forza delle convenzioni e dei pregiudizi sociali che tendono a limitarla e a negarla, consente così al film un diretto aggancio con l'attualità, con i problemi e le inquietudini della Germania contemporanea. L'autore arricchisce poi ulteriormente, e allarga, il suo discorso inserendo i due personaggi storici in una prospettiva da fantascienza, paragonando il loro itinerario verso la morte al viaggio degli astronauti verso l'ignoto universo delle stelle. Wie zwei fröhliche Luftschiffer *è indubbiamente un film complesso, difficile, impegnativo, che solo in parte è riuscito a farsi intendere nell'edizione originale da chi, come noi, ha ben scarse conoscenze di tedesco. Ci è parsa tuttava un'opera intensa, perfettamente calibrata, le cui immagini, in una sontuosa fotografia in bianco e nero, possiedono una suggestiva forza di evocazione: un'opera che fa pensare alla scarna essenzialità di un Dreyer o al freddo rigore dello Straub di* Anna Magdalena Bach; *ma rispetto a quest'ultimo vi riscontriamo una maggiore capacità di umana partecipazione e di emozione. Con questo film il ventottenne Briel si dimostra regista ambizioso e già maturo, più che una promessa per il cinema del suo paese.*

B) Nuovo cinema latino-americano

¡Aysa! (t.l.: Frana) - **r., sc., mo.**: Jorge Sanjinés - **asr.**: Luis Zilueti - **s.**: Oscar Soria - **f.**: Edmundo Ugarte - **m.**: Alberto Villalpando - **int.**: Vicente Verneros, Benedicta Huanca, Juanito Morales e altri abitanti di Huanuni - **p.**: Ricardo Rada, Nicanor Jordán per Instituto Cinematografico Boliviano - **o.**: Bolivia, 1965 - **dr.**: 20'.

Bravo guerreiro, O (t.l.: Il bravo guerriero) - **r.**: Gustavo Dahl - **o.**: Brasile, 1969 - **dr.**: 80'.
V. altri dati e giudizio di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4, pp. 228-229.

Elecciones (t.l.: Elezioni) - **r.**: Mario Handler, Ugo Ulive - **f.**: Jorge Solé, Miguel Castro, Walther Dassori - **so.**: Carlos Camino, Conrado Silva - **p.**: I.C.U.R. - **o.**: Uruguay, 1957 - **dr.**: 39'.

Eloy (t.l.: Il bandito) - **r.**: Humberto Rios - **s., sc.**: H. Rios, Carlos Droguett, dall'omonimo racconto di C. Droguett - **f.**: Ignacio Souto - **m.**: Angel Parra - **int.**: Raul Parini (il bandito), Maria E. Cavieres (Rosa), Mario Lorca (Sangueza), Beto Gianola, Diana Ingro, Tennyson Ferrada, H. Duvachelle, Martin Andrade, Ramon Ubeira, Raul de Valle, Nelly Tesolin - **p.**: Eliseo Zanusso per Delta Filmes S.A. - **o.**: Argentina, 1969 - **dr.**: 100'.

Herdeiros, Os (t.l.: Gli eredi) - **r.**: Carlos Diegues - **asr.**: Sergio Santeiro - **mo.**: Eduardo Escorel - **altri int.**: Isabel Riberto (Rachel), André Gouveia (Joaquim), Grande Otelo, Jean Pierre Léaud, Carlos Gil (Carmen Miranda), Osvaldo Loureiro, Maria Riberro (Teresa), Armando Nascimento (Getulio Vargas), Nara Leão (Sängerin), Hugo Carvana, Renato Coutinho (Prado), Caetano Veloso Sänger).
V. altri dati e giudizio di Mario Verdone in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, pp. 81-82 (Mostra di Venezia).

Herminda de la victoria - **r., s., sc.**: Douglas Hübner - **f.** (16 mm.): Hector Rios - **mo.**: Antonio Puchi - **m.**: Sergio Ortega **dp.**: Douglas Hübner - **p.**: Cine Experimental de la Universidad de Chile - **o.**: Cile, 1969 - **dr.**: 16'.

Lavrador - Lavra-dor - **r.**: Paulo Rufino - **s., sc.**: P. Rufino, Ana Carolina, Texeira Soares - **comm.**: P. Rufino, A.C.T. Soares, su testi poetici e politici di autori brasiliani - **f.**: Carlos Alberto Ebert, Danielo Riva, F. Cabral, T. Farkas - **mo.**: Sergio Muñiz - **m.**: Ana Carolina Texeira Soares - **p.**: Paulo Rufino, Ana Carolina Texeira Soares - **o.**: Brasile, 1968 - **dr.**: 13'.

Liber Arce - Liberarse - **r.**: Mario Handler, Mario Jacob, Banchero - **s., sc.**: Mario Handler - **f.** (16 mm.): Mario Handler, Musitelli, Monteagudo - **p.**: Departemento de Cine de Marcha - **o.**: Uruguay, 1969 - **dr.**: 10'.

Memorias del subdesarrollo (t.l.: Merorie del sottosviluppo) - **r.**: Tomás Gutiérrez Alea - **s., sc.**: Tomás Gutiérrez Alea, Edmundo Desnoes - **f.** Ramón Suarez - **mo.**: Nelson Rodriguez - **m.**: Leo Brouwer - **so.**: Eugenio Vesa - **int.**: Sergio Corrieri (Sergio), Daisy Granados (Elena), Eslinda Nunez (Naomi), Beatriz Ponchora (Hanna), Yolanda

Farr (Laura), Gilda Hernandez (la madre di Sergio), Rene de la Cruz (fratello dl Elena), Omar Vaudes (Pablo), Tomás Gutiérrez Alea, Gianni Toti, Edmundo Desnoes, Rene Depestre, David Vinas, Salvador Bueno - **dp.**: Miguel Mendoza - **p.**: ICAIC - **o.**: Cuba, 1968 - **dr.**: 104'.

V. giudizio di Ernesto G. Laura in « Bianco e Nero », 1968, nn. 9/10, pp. 5-6 (Mostra di Pesaro).

Mitclan - La casa de los que ya no son (t.l.: Mitclan - La casa di coloro che non sono più) - **r., s., sc.**: Raúl Kamffer - **f.** (colore): Alexis Grivas, Pablo García, Toni Kuhn - **mo.**: Alexis Grivas - **m.**: Guillermo Noriega - **int.**: Sergio Klainer, (Santiago), Silvia Li (Maria), Rocio Sagahon, Emilia Carranza, Olga Jurado, Lilia Aragon, Virgilio Leos, Ignacio Sotelo, Sergoi de Aliva, Felipe del Castillo, Fernando Delié, Magda Viscaino, Aljandro Matus, Argentina Morales, Miguel Flores, Humberto Henriquez, Hugo Servet, Jorge Godoy, Gilberto Pérez Gallardo - **p.**: Raul Kamffer per U.N.A.M. (Universidad de México) - **o.**: Messico, 1969 - **dr.**: 90'.

Ollas populares (t.l.: Moti popolari) - **r., p.**: Grupo Cine Liberacion - **f.** (16 mm.) - **o.**: Argentina, 1968 - **dr.**: 6'.

Paz, La (t.l.: La pace) - **r., p.**: Grupo Cine Liberacion - **f.** (16 mm.) - **o.**: Argentina, 1968 - **dr.**: 5'.

Revolucion (t.l.: Rivoluzione) - **r., f., mo.**: Jorge Sanjinés - **sc.**: Oscar Soria, J. Sanjinés - **p.**: Ricardo Rada - **o.**: Bolivia, 1963 - **dr.**: 10'.

79 Primaveras (t.l.: 79 Primavere) - **r.**: Santiago Alvarez - **sc.**: su testi di Ho Chi Minh, José Marti - **f.**: Ivan Napoles - **mo.**: Norma Torrado - **so.**: Raul Perez Ulera - **p.**: ICAIC - **o.**: Cuba, 1969 - **dr.**: 25'.

Testimonio (t.l.: Testimonio) - **r., s., sc.**: Pedro Chaskel - **f.** (16 mm.): Hector Rios - **mo.**: Pedro Chaskel - **m.**: Kodaly - **p.**: Cine Experimental de la Universidad de Chile - **o.**: Cile, 1968 - **dr.**: 10'.

Tvenezuela - **r.**: Jorge Solé, in collab. con Juan Santana, Roberto Siso, Gastone Vinsi, Iván Croce, Elizabeth Sourceau, Américo Dendarién, Manuel Marquina, Jenaro Sanjinés, Jairo Gómez - **s., sc.**: Salvador Garmendia, Jorge Solé - **f.** (16 mm.) - **t.**: Alberto Monteagudo - **int.**: Julio Mota (annunciatore), Ricardo Salazar, Jesús Gassia, Adolfo Maslach, M. A. Galia - **p.**: Centro del Film documentario dell'Università di Merida - **o.**: Venezuela, 1969 - **dr.**: 30'.

Valparaiso mi amor (t.l.: Valparaiso mio amore) - **r.**: Aldo Francia - **s., sc.**: Aldo Francia, José Román - **f.**: Diego Bonacina - **mo.**: Carlos Piaggio - **m.**: Gustavo Becerra - **int.**: Hugo Cárcamo (Mario), Sara Astica (Maria), Rigoberto Rojo (Ricardo), Pedro Manuel Alvarez, Liliana Cabrera (Antonia), Marcello, Elena Moreno, Claudia Paz, Raquel, Toledo, Nora Alvarez - **p.**: José Troncoso per Cine Club Ltda - **o.**: Cile, 1969 - **dr.**: 85'.

Yawar Mallku - **r.**: Jorge Sanjinés - **o.**: Bolivia, 1969.

V. altri dati e giudizio di Mario Verdone in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, pp. 80-81 (Mostra di Venezia).

(a cura di *A.B.*)

Visti a San Sebastiano

Abel twoj Brát (t.l.: Abele, tuo fratello) - **r.**: Janusz Nasfeter - **s., sc.**: J. e Teresa Nasfeter - **f.** (colore): Stanisłav Loth - **scg.**: Anatol Radzinowicz - **m.**: Waldemar Kazanecki - **int.**: Filip Łoboziński (Karol), Edward Dymek (Pacuch), Enryk Gołębiowski (Henryk Balon), Roman Mosior (Bacala), Katarzyna Łaniewska (la madre di Karol), Witold Dederko (il signor Jonasz), Zdzislaw Lésniak (il maestro), Jacek Fedorowicz (il maestro di ginnastica), Henryk Bąk (il direttore) - **p.**: Tadeusz Karwański per l'Unità cinematografica « Illuzjon » - **o.**: Polonia, 1970 - **dr.**: 90'. (Concorso)

Alice's Restaurant (Alice's Restaurant) - **r.**: Arthur Penn - **ar.**: William Gerrity jr. - **s., sc.**: Venable Herndon, A. Penn, basati sulla canzone « The Alice's Restaurant Massacree » di Arlo Guthrie - **f.** (DeLuxe color): Michael Nebbia - **scg.**: Warren Clymer - **arr.**: John

Mortensen - **c.:** Anna Hill Johnstone - **mo.:** Dede Allen - **m.:** Arlo Guthrie - **ca.:** Arlo Guthrie, Joni Mitchell (« Songs of Ageing Children »), Woody Guthrie (« Pastures of Plenty », « Car Song ») - **so.:** Abe Seidman - **fo.:** Sanford Rackow, Jack Fitzstephens - **tdt.:** Wayne Fitzgerald - **int.:** Arlo Guthrie (Arlo), Pat Quinn (Alice), James Broderick (Ray), Michael McClanathan (Shelly), Geoff Outlaw (Roger), Tina Chen (Mari-Chan), Kathleen Dabney (Karen), William Obanhein (sergente Obie), Seth Allen (Evangelista), Monroe Arnold (Blueglass), Josep Borley (Woody), Vinnette Carroll (Lady Clerk), Sylvia Davis (Marjorie), Simm Landers (Jacob), Eulalie Noble (Ruth), Loius Beachner (Dean), Donald Marye (direttore del funerale), Shelley Plimpton (Rennie), M. Emmett Walsh (sergente del gruppo W), Ronarl Weyand (1° poliziotto), Simon Deckard (dottore), James Hannon (giudice, nella parte di se stesso), Graham Jarvis (maestro di musica), John Quill (2° poliziotto), Frank Simpson (sergente), MacIntyre Dixon, rev. Pierce Middleton, Eleanor Wilson, Thomas De Wolfe, Pete Seeger, Lee Hays - **dp.:** Willard W. Goodman - **p.:** Hillard Elkins, Joe Manduke per Florin Corporation - **pa.:** Harold Leventhal - **o.:** U.S.A., 1969 - **d.:** United Artist - **di.:** Dear Film - **dr.:** 110'. (Sez. informativa)

Dopo Bonnie and Clyde *Arthur Penn continua a volgere la sua attenzione al mondo degli sbandati, degl'« irregolari », dei cittadini dell'« altra America » che non sanno rassegnarsi a essere dei sudditi. La simpatia, l'autenticità, la partecipazione umana con cui egli s'introduce nel mondo degl'« hippies », ne divide le generose illusioni pur avvertendo, e sottolineando, il loro anacronismo in una società come l'attuale, ci presentano in una prospettiva abbastanza nuova la sua maniera cinematografica, tuttora in cerca, peraltro, di un sicuro approdo stilistico. Il tono è elegiaco quanto in* Bonnie and Clyde *era secco, disteso quanto lì era nervoso. Ma non mancano punti di riferimento comuni: il carattere picaresco del racconto, l'andamento rapsodico da « ballata » popolare, il gusto del « non finito » nella determinazione dei personaggi, che a taluni pare un difetto ma che, specie in* Alice's, *individua uno dei motivi di maggior suggestione. Se l'ispirazione è venuta a Penn dalla famosa ballata con la quale il diciottenne Arlo s'impose a Newport alcuni anni fa, il film segue una sua linea autonoma, e lo stesso Arlo più che protagonista è testimone e elemento di collegamento tra gli episodi. Nei quali acquistano invece corposità anche eccessiva Ray e Alice, che talvolta tendono pericolosamente a staccarsi dal quadro sfumato della rappresentazione per assumere una incongrua dimensione drammatica; pur se è ad Alice, a quell'interminabile e avvolgente inquadratura finale che la mostra, immobile in campo lungo, dare l'addio al suo sogno « hippy », che il film affida un momento di intensa vibrazione poetica. Di tali abbandoni a un sincero sentimento il film non è avaro: tutte le apparizioni del padre di Arlo, il favoloso Woody Guthrie degli anni trenta — sottolineate dal canto di una sua celebre ballata —, la sua morte, il funerale sulla neve dell'hippy Shelly testimoniano sorprendentemente questa corda nuova in Penn, la corda della tenerezza e dell'elegia. Né importa che vi sia affabulazione: il rimprovero di falsità mosso a Penn da un Michael Wadleigh non ha valide motivazioni, a meno che l'autore di* Woodstock *non voglia da* Alice's Restaurant *quel documento sociologico che il film, manifestamente, non intende fornire.*

●

Aoom - **r.:** Gonzalo Suárez - **ar.:** Pilar Matos - **s., sc., d.:** G. Suárez, Gustavo Hernández - **f.** (Eastmancolor, panoramico): Francisco Marín - **om.:** Carlos Suárez - **scg.:** Andrés Vallvé **arr.:** Elena Guasch - **t.:** Gabriel Comella - **pr.:** Vicenta Salvador - **m.:** Alfonso Sainz (eseguita dai « Pekenikes » e « Taranto's ») - **so.:** Voz de España - **int.:** Lex Barker (Ristol), Teresa Gimpera (Ana), Luis Ciges (Servo), Romy (donna), Julián Ugarte (assassino) - **dp.:** Carlos Boué - **asp.:** Manuel Rubio - **p.:** Hersua Interfilms - **o.:** Spagna, 1970 - **dr.:** 93'. (Concorso)

Non conosciamo i due precedenti lungometraggi di Suárez, esponente — ma alquanto appartato — di quella « escuela de Barcelona » che può dirsi, ormai, in via di disfacimento, e pervenuto al cinema dopo esperienze letterarie di tipo sperimentalistico. Sperimentalistico è pure il suo cinema, di evidente influsso letterario e pure teso a conseguire una pregnanza figurativa; ma che, pur rivelando un notevole temperamento, resta avvolto in nebulose ricerche di atmosfera che finiscono per apparire autentiche cortine fumogene. Troppo spesso i giovani cineasti spagnoli — anche se forniti di talento — si arrampicano sugli specchi di un ermetico simbolismo; è un modo di « parlar d'altro », ma nulla può vietarci di preferire ancora l'onesto riformismo di un Berlanga, che almeno parla di « questo » cioè della Spagna in cui vive.

●

Ballad of Cable Hogue, The (La ballata di Cable Hogue) - **r.:** Sam Peckinpah - **s., sc.:** John Crawford, Edmund Penney - **ar.:** John Gaudioso - **f.** (Technicolor): Lucien Ballard - **es.:** Bud Hulburd - **scg.:** Jack Mills - **mo.:** Frank Santillo, Lou Lombardo - **m.:** Jerry Goldsmith - **ca.:** J. Goldsmith, Richard Gillis - **arrang.:** Arthur Morton - **so.:** Don Rush - **tdt.:** Istigo Productions - **dp.:** Dink Templeton - **pe.:** Phil Feldman - **p.:** Sam Peckinpah per la Warner Brothers - **o.:** U.S.A. 1970 - **di.:** Dear-Warner Bros.

Peckinpah continua a prendersela con la censura, coi produttori, coi distributori, che gli mutilano i film. (Noi aggiungeremmo alla lista gli esercenti, che in Italia come altrove vanno facendo scempio, secondo il capriccio di ciascuno, di un'opera mirabile come The Wild Bunch). *Ha tutte le ragioni del mondo, e l'accanimento nei suoi confronti appare più che mai inspiegabile considerando le sue opere: che saranno un po' prolisse, ma non più di tanti indigesti polpettoni; conterranno qualche eccesso di violenza, ma pallida cosa rispetto a certi « western » italiani dei quali, per questo aspetto, sono tributari; useranno di una certa libertà di linguaggio, ma non tanto quanto l'abolizione del* Production Code *ha ormai reso possibile e consueto. Il fatto è che ancora lo si considera un irregolare, un « outsider »: lui, ch'è l'ultimo grande esponente di una tradizione illustre, che del gusto della narrazione fece una regola estetica. Il « western » dei Ford, degli Hawks, degli Huston, cinema di carne e di sangue, di uomini e non di larve, ha trovato in lui un epigono di eccezionale vigoria; a quella tradizione egli si riallaccia, rinnovandola solo nella misura in cui ne intravede il tramonto e se ne fa il cantore. Questo Cable Hogue è forse il più riuscito degli « eroi stanchi » di Peckinpah: abbandonato nel deserto, divenuto ricco suo malgrado, ucciso dal progresso sotto forma di un'automobile modello 1912. Ironia, tenerezza, nostalgia, senso plastico dell'inquadratura, finezza psicologica e capacità di conferire una dimensione elegiaca ai suoi personaggi: queste le doti che Peckinpah mostra di aver maturato in questo film, che è « in minore » ma non certo minore.*

○

Le boucher/Il tagliagole - r., s., sc., d.: Claude Chabrol - **f.** (Eastmancolor): Jean Rabier - **int.:** Jean Yanne (Popaul), Stéphane Audran (signorina Hélène) - **dp.:** André Genovès - **p.:** Films La Boétie (Paris) / Euro International Film (Roma) - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Euro. (Concorso)

Caposcuola della « nouvelle vague », poi costrettosi a un'intensa « routine » di puro mestiere, Chabrol va col tempo riguadagnando molte posizioni: forse è uno dei valori più solidi e duraturi del cinema francese dell'ultimo decennio. Le boucher *riprende il tema renoiriano della « bestia umana »: ma inserito in un contesto ambientale — un villaggio della profonda provincia francese — che gli dà sapore e credibilità. Una narrazione sobria, asciutta, attenta agli accadimenti e aliena da dispersioni descrittive; un « climax » creato con sapienza, senza accentuazioni di toni, in cui i palesi riferimenti hitchcockiani non vanno oltre una sorta di omaggio a un antico amore; due personaggi, e il contorno corale, stupendamente tratteggiati; una recitazione a due — Stéphane Audran, Jean Yanne — che è un modello di semplicità ed efficacia: queste le componenti di un'opera che presenta le caratteristiche di una riuscita totale.*

○

Cabezas cortadas (t.l.: Teste mozzate) - **r., s., sc.:** Glauber Rocha - **ar.:** Ricardo Muñoz-Suay - **f.** (Eastmancolor, panoramico): Jaime Deu Casas - **om.:** Ricardo Gonzáles - **asf.:** José Carrascal Cobos - **scg.:** Andrés Vallvé - **amb.:** Fabián Puigserver - **t.:** Cristóbal Criado - **pr.:** Vicenta Salvador - **mo.:** Eduardo Escorel - **asmo.:** Angeles Sánchez, Susana Lemoine - **so.:** Roger Sangenis - **fo.:** Jorge Sauret - **sde.:** Josefa Pruna - **int.:** Francisco Rabal (Díaz), Marta May (Doña Soledad), Pierre Clementi (pastore), Rosa María Penna (Dulcinea), Emma Cohen (danzatrice gitana), Luis Ciges (mendicante cieco), Víctor Israel (dottore), Telesforo Sánchez (padre), Sebastian Camps (1° figlio di Díaz), José Torrens (2° figlio di Díaz), Carlos Frígola (cavaliere cristiano), Emer Cardona (cavaliere moro), José Ruiz (1° marinaio), Enrique Majo (2° marinaio), Julián Navarro (1° attore), Juan Valles (2° attore), Maria Jesús Andany (1ª attrice), Carmen Sansa (2ª attrice), Jack Rocha (1° sicario), Vega Dingo (2° sicario), José Jacomet (vecchio), Ricardo Salvat (vecchio artista), Adrian Gual (artista giovane) - **org.:** Modesto Pérez Redondo - **dp.:** José Antonio Pérez Giner - **pe.:** Juan Palomeras, Ricardo Muñoz-Suay, Pedro I, Fages - **asp.:** Manuel Rubio - **p.:** Profilmes S.A. - Filmscontacto/Mapa Films - **o.:** Spagna-Brasile, 1970 - **dr.:** 90'. (Concorso)

Nel suo agitato peregrinare tra America Africa Europa, Rocha è temporaneamente approdato in Spagna, dove un produttore coraggioso gli ha dato fiducia. Su Cabezas cortadas *— come su tutto Rocha — converrà ritornare, analizzarlo pacatamente. A una prima impressione non può nascondersi una certa perplessità sugl'indirizzi ch'egli sta dando al proprio lavoro, dopo il punto fermo di* Antonio das mortes*: è una fase di ricerca, sembrerebbe, che investe soprattutto i contenuti ma che si riflette ovviamente sul linguaggio. Il discorso rivoluzionario di Rocha tende a svincolarsi da determinazioni concrete di tempo e di luogo e ad acquistare dimensioni più ampie, risonanze universali. Parallelamente, l'allucinato realismo dello stile si volge a esiti di un surrealismo stravolto e urlato, in cui l'immagine, l'oggetto, il volto, il suono si fanno simboli di se stessi, cifre di un linguaggio di sempre più ardua penetrazione. La tumultuosa concezione figurativa e ritmica di Rocha si piega a soluzioni sempre più esasperate: lo iato tra mo-*

menti di estrema sincopazione ed altri di stasi assoluta è stridente. La prima inquadratura del film — un interminabile e semi-improvvisato « a solo » di Francisco Rabal, tiranno senza potere, preda di angosciose allucinazioni e di deliranti soprassalti di ferocia — dura quanto un intero rullo; così è pure della seconda inquadratura, che introduce l'altro personaggio-chiave, il pastore che ucciderà il tiranno e libererà la contadina, secondo uno schema troppo aperto per non nascondere l'insidia di interpretazioni molteplici, a vari livelli. Rocha ha realizzato il film di getto, in pochi giorni, seguendo appena una traccia, rincorrendo un'idea: ma se il film non ha una rifinitura, né vuole averla, fornisce però la documentazione di una ricerca, si fa esempio vivo di un cinema che insegue nel suo farsi, rabbiosamente e con scomposta violenza, la sua stessa ragione di essere.

Cerco, O - **r.**: Antonio Da Cunha Telles. (Concorso)
V. dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 103 (Film visti a Cannes).

Certo, certissimo, anzi... probabile - **r.**: Marcello Fondato. (Concorso)
V. dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4, p. (93).

Choses de la vie, Les / L'amante - **r.**: Claude Sautet - **asr.**: Claude Vital, Jean Claude Susfeld - **s.**: dal romanzo di Paul Guimard - **ad., sc.**: P. Guimard, Jean-Loup Dabadie, Sandro Continenza, C. Sautet - **d.**: Jean-Loup Dabadie - **f.** (Eastmancolor): Jean Boffety - **om.**: Christian Guillouet, Henry Clairon - **asf.**: Guy Lecouvette, François Lartigue - **scg.**: André Piltant - **c.**: Jacques Cottin - **t.**: Irene Servet - **mo.**: Jacqueline Thiédot - **m.**: Philippe Sarde - **so.**: René Longuet - **sde.**: Genevieve Cortier - **int.**: Michel Piccoli (Pierre Bérard), Romy Schneider (Hélène), Gérard Lartigau (Bertrand Bérard), Lea Massari (Catherine Bérard), Boby Lapointe (il batteliere), Henri Nassiet (il padre di Pierre), Marcelle Arnold (la madre di Hélène), Jean Pierre Zola (il padre di Hélène), Dominique Zardi (il ragazzo autostoppista), Betty Beckers (la ragazza autostoppista), Gabrielle Doulcet (Guitte), Hervé Sand (il camionista), Jean Bouisse (François), Jacques Richard (l'infermiere), Roger Crouzet, Claude Confortes, Jerry Brover, Jean Gras, Marie-Pierre Casey - **dp.**: Ralph Baum - **sdp.**: Blanche Cochet - **p.**: Raymond Danon, Roland Girard, Jean Bolvary per Lira Films, Sonocam S.A./Fida Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1970 - **di.**: Fida Cinematografica. (Sez. informativa)

Ciaikovski - **r.**: Igor Talankin - **s., sc., d.**: B. Metalnikov, Y. Naghibin, I. Talankin - **f.** (Sovcolor): M. Pilikhina - **m.**: P. I. Ciaikovski - **int.**: Inokenti Smoktunovski (Ciaikovski), I. Ciuranova, B. Strjelcik, E. Larionov, M. Plissetskaia, E. Evstigenev - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S., 1969 - **d.**: 130'. (Concorso)

Cuori solitari - **r.**: Franco Giraldi. (Sez. informativa)
V. dati e giudizio di Aldo Bernardini in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 112.

Ecce Homo Homolka - **r., s., sc.**: Jaroslav Papoušek - **f.** Josef Ort-Šnop - **scg.**: Karel Černý - **m.**: Karel Mareš - **int.**: Josef Šebánek (nonno), Marie Motlová (nonna), František Husák (Ludva), Helena Růžičková (Heduš), Petr e Matěj Forman (i gemelli Péta e Mata) - **p.**: Gruppo creativo Šebor-Bor, Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1970. (Concorso)

Jaroslav Papoušek prosegue con una certa coerenza il discorso bozzettistico e piccolo-borghese già avviato in Nejdrásnější věk *(t.l.: L'età più bella) e, prima ancora, nelle collaborazioni ai film di Forman e Passer, anzi tende a stringerlo e approfondirlo. Ma il suo talento è troppo episodico e dispersivo: la movimentata gita domenicale della famiglia Homolka somiglia troppo alla emmeriana* Domenica d'agosto *per non apparire — nell'impostazione, nel tono, nel gusto — in ritardo di un paio di decenni. Né da questo « spaccato » di vita familiare, talvolta portato ai limiti della farsa fracassona, emerge con chiarezza un atteggiamento critico: tutto si risolve in un gioco arruffato, magari divertente in qualche notazione di vita quotidiana, ma tanto invadente da risultare in più tratti fastidioso.*

●

Erste Liebe (t.l.: Primo amore) - **r.**: Maximillian Schell - **asr.**: Dagmar Hirtz - **s.**: da un racconto di I. Turgenev - **ad., sc.**: Maximillian Schell, John Gould - **f.** (Eastmancolor): Sven Nykvist - **scg.**: Otto Pischinger - **mo.**: Dagmar Hirtz - **asmo.**: Eva Haffenrichter - **m.**: Mark London - **so.**: Paul Schoeler - **sde.**: Ricarda Krehl - **int.**: John Moulder Brown (Alexander), Dominique Sanda (Sinaida), Maxmillian Schell (il padre), Valentina Cortese (la madre), Marius Goring (dott. Lushin), Dandy Nichols (la principessa madre), Richard

Warwick (Belovzorov), Keith Bell (Malevsky), Johannes Schaaf (Nirmatsky), John Osborne (Maidanov) - **dp.**: Georg Föcking, Dezsö Jutasi - **p.**: Maximillian Schell, Barry Levinson per Alfa Film, Glarus-Seitz Film, München, in collab. con Mafilm, Budapest - **d.**: UMC Pictures, New York-Loondon - **o.**: Germania Occidentale, 1970 - **dr.**: 92'. (Concorso)

Una tutela illustre per un esordio registico poco felice. Appoggiandosi allo stupendo « Pervaja liubov' » di Turgenev, che al di là della datata storia di uno sfortunato amore di adolescente fa baluginare la crisi di un'intera società e già preannuncia sotterranei fremiti rivoluzionari, Maximillian Schell si è sforzato di farne una trascrizione in bella scrittura, senza peraltro tentarne una reinvenzione personale. E benché abbia postdatato l'azione e inserito abbondanti riferimenti alla rivoluzione incalzante, per rendere esplicite le sottili premonizioni offerte dal racconto, non è andato oltre un'esercitazione calligrafica ricca di tutte le morbidezze fotografiche di cui è capace un operatore come Nykvist. Così è riuscito ad aggiungere polvere alla vicenda e a compiere un'operazione non priva di suggestioni, ma sostanzialmente inutile.

Figures in a Landscape (t.l.: Paesaggio con figure) - r.: Joseph Losey - **s.**: basato su un romanzo di Barry England - **sc.**: Robert Shaw - **f.**: Henri Alekan - **scg.**: Ted Tester - **c.**: Susan Yelland - **mo.**: Reginald Beck - **so.**: George Stephenson - **int.**: Robert Shaw (MacConnachie), Malcolm McDowell, Henry Woolf (il pilota dell'elicottero), Christopher Malcolm (1° osservatore dall'elicottero), Andrew Bradford, Warwick Sims, Roger Lloyd Pack, Robert East, Tariq Younus - **p.**: John Cohn per Cinema Center Films - **o.**: Gran Bretagna, 1970 - **dr.**: 95'. (Concorso)

Pur osservando coerente fedeltà alle tematiche care a Losey, questo film marca una svolta considerevole per ciò che attiene alla costruzione narrativa e, parzialmente, ai modi stilistici. Autore problematico, ma generalmente attento alla consistenza drammatica dei personaggi e alle determinazioni realistiche delle sue storie che solo a un secondo livello di lettura chiariscono il proprio valore emblematico — vedi, tra le opere più recenti, The Servant *(Il servo, 1963),* King and Country *(Per il Re e per la Patria, 1964),* Accident *(L'incidente, 1967) — stavolta Losey, eludendo ogni fase intermedia e svincolandosi anche dalle specificazioni di tempo e di luogo, accede direttamente al livello dell'allegoria. Due uomini in fuga, perseguiti con rabbiosa insistenza da qualcuno, che alla fine avrà parzialmente partita vinta. Un interminabile susseguirsi di esterni, paesaggi stralunati e selvaggi, pianure percosse dal sole, impervie boscaglie, montagne nevose. Un'allegoria della ricerca della libertà, una rappresentazione dello spirito di persecuzione: l'una e l'altro intesi come valori assoluti, come aspetti perenni e primordiali della condizione umana. A questo, ch'è l'asse tematico centrale, s'interseca un secondo motivo, anche se sviluppato con minore ampiezza, di cui i due personaggi sono i termini dialettici: il contrasto fra il puro istinto e l'istinto governato dalla ragione; e non è un caso che alla fine i persecutori abbiano partita vinta col primo, ma risultino sconfitti dal secondo. Opera tra le più ambiziose del regista,* Figures *consegue largamente il suo assunto, pur se la nobiltà del suo discorso tematico appare talvolta raggelata in soluzioni stilistiche di un rigore un po' anemico, costretta in una geometria figurativa che coinvolge intellettualmente, ma quasi esclude la partecipazione dei sentimenti.*

Goyokin - **r.**: Hideo Gosha - **s., sc.**: Kei Tasaka, H. Gosha - **f.** (Eastmancolor) - **m.**: Masaru Sato - **int.**: Tetsuro Tamba (Wakizaka), Kinnosure Nakamura (Tatewaki), Tatsuya Nakadai, Kunie Tanaka, Yoko Tsukasa, Ruriko Asaoka - **p.**: Fuji Telecasting-Toyo Eiga - **o.**: Giappone, 1970 - **dr.**: 124'. (Concorso)

M*A*S*H (M.A.S.H.) - **r.**: Robert Altman - **asr.**: Ray Taylor jr. - **s.**: dal romanzo di Richard Hooker - **sc.**: Ring Lardner jr. - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Harold E. Stine - **efs.**: L. B. Abbott, Art Cruickshank - **scg.**: Jack Martin Smith, Arthur Lonergan - **arr.**: Walter M. Scott, Stuart A. Reiss - **mo.**: Danford B. Greene - **m.**: Johnny Mandel - **so.**: Bernard Freericks, John Stack - **tdt.**: Pacific Title e Art Studio - **cs. medico:** Dr. David Sachs - **int.**: Donald Sutherland (Hawkeye Pierce), Elliott Gould (John McIntyre), Tom Skerritt (Duke Forrest), Sally Kellerman (il maggiore Hot Lips), Robert Duvall (il maggiore Frank Burns), Jo Ann Pflug (il tenente Dish), Rene Auberjonois (Dago Red), Roger Bowen (il colonnello Henry Blake), Gary Burghoff (Radar O'Relly), David Arkin (il sergente magg. Vollmer), Fred Williamson (Spearchucker), Kim Atwood (Ho-Jon), Michael Murphy (Me Lay), Tim Brown (il caporale Judson), Indus Arthur (il tenente Leslie), John Schuck (Painless Pole), Ken Prymus (Seidman), Dawne Damon (il capitano Scorch), Carl Gottlieb (Ugly John), Tamara Horrocks (il capitano Knocko), G. Wood (il generale Hammond), Bobby Troup (il sergente Gorman), Bud Cort (il soldato Boone), Danny Goldman (il capitano Murrhardt), Corey Fischer (il capitano Bandini), J.B. Douglas, Yoko Young - **dp.**: Norman A. Cook - **asp.**: Y. Ross Levy - **p.**: Ingo Preminger, Leon Ericksen per Aspen-20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 116'. (Sez. informativa)

Preceduto da fanfare e tamburi come si addice a un vincitore del festival di Cannes, M.A.S.H. *si è rivelato un ambiguo « pastiche » nel quale antimilitarismo, anticonformismo, spregiudicatezza, dissacrazione, scatologia concorrono armonicamente alla consumazione di una delle operazioni più sottilmente reazionarie del recente cinema americano. Se la guerra è un'avventurosa e piacevole « kermesse », perché dovremmo essere restii a farla? A una morale siffatta sono andati i favori di una giuria, come quella di Cannes, che pure aveva a disposizione, per citarne uno solo, titoli come* Magasiskola *di István Gaál.*

Moglie più bella, La - r.: Damiano Damiani. (Concorso)
V. dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 122.

Ondata di calore - r.: Nelo Risi. (Concorso)
V. dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 123.

Nelo Risi continua ad arricchire la sua galleria di personaggi femminili, di cui ama analizzare, più che le psicologie, i comportamenti in situazioni eccezionali. Anche qui non interessano tanto i moventi quanto la fenomenologia di una situazione data: e in tale direzione i suoi mezzi appaiono affinati, la sua capacità d'indagine più ricca e varia. Resta ancora una gracilità d'impianto, uno schematismo narrativo che è un difetto di origine, nascendo in sede di sceneggiatura, e che solo in parte le qualità di una regia ormai sciolta e matura — capace di sottili suggestioni figurative — riescono a riscattare.

●

Sex-Power - r., s., sc.: Henry Chapier - **f.** (Eastmancolor): Edmond Richard - **mo.:** Françoise Duez - **m.:** Vangelis Papathanassiou - **so.:** Jacques Gerardot - **int.:** Alain Noury, Juliette Villard, Jane Birkin, Bernadette Lafont, Elga Andersen - **p.:** Bernard Chevry per Midem Production - **o.:** Francia, 1970 - **dr.:** 90'. (Concorso)

Un delirio di immagini prive di senso logico e di nessi analogici, una foresta intricata di simboli che si pretendono oscuri ma sono in sostanza assai ingenui, un imbambolato atteggiarsi di figure che non diventano mai personaggi caratterizzano questo « viaggio alla scoperta della vita, dell'amore, della donna » immaginato dal combattivo critico di « Combat » per un esordio registico volutamente provocatorio ma in definitiva irrilevante. Una corolla di donne-simbolo intorno a un giovane, che la macchina da presa carezza e annusa come un fiore di serra. Esercizio privo di ogni interesse per la generalità, talvolta irritante, spesso repulsivo.

●

They Shoot Horses, Don't They? (Non si uccidono così anche i cavalli?) - **r.:** Sidney Pollack - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Horace McCoy - **sc.:** James Poe, Robert E. Thompson - **f.** (DeLuxecolor, Panavision): Philip H. Lathrop - **scg.:** Harry Horner - **arch.:** Franck McKelvey - **c.:** Donfeld - **mo.:** Fredric Steinkamp - **m.:** John Green - **cor.:** Tom Panko - **int.:** Jane Fonda (Gloria Beattie), Michael Sarrazin (Robert Syberten), Susannah York (Alice), Gig Young (Rocky), Red Buttons (marinaio), Bonnie Bedella (Ruby), Michael Conrad (Rollo), Bruce Dern (James), Al Lewis (Turckey), Robert Fields (Joel), Severn Darden (Cecil), Allyn Ann McLerie (Shire), Jacquelyn Hyde (Jackie), Felice Orlandi (Mario), Art Metrano (Max), Gral Billings (Lillian), Maxine Greene (Agnes), Mary Gregory (l'infermiera), Robert Dunlap (il collegiale), Paul Mauer (Jiggs), Tim Herbert (il dottore), Noble « Kid » Chissell, Tom McFadden - **p.:** Palomar Pictures-A.B.C. Pictures Corp. - **o.:** U.S.A., 1969 - **dr.:** 120' - **di.:** Dear-United Artists (Fuori concorso).

Dal romanzo di McCoy — che per essere uscito nel '35, in piena mitologia rooseveltiana, parve opera ritardataria e pertanto passò inosservato — Sidney Pollack ha inteso recuperare i motivi di possibile attualità. Pertanto, pur accettando la retrodatazione, suggerita dallo sceneggiatore Poe, al 1932, momento culminante della grande crisi, ha compensato questa obbligante collocazione storica puntando sul motivo di una depressione spirituale più che economica, su uno smarrimento esistenziale del quale è agevole suggerire i riferimenti a situazioni d'oggi. Senza d'altronde troppo forzare lo spirito del testo, che non per nulla venne « scoperto » in Francia nell'immediato dopoguerra e parve riflettere una « Stimmung » non dissimile dal « male di vivere » camusiano. Collocata in tal modo la materia — in un tempo preciso ma anche fuori di esso — Pollack ha studiosamente organizzato il luogo dell'azione, ottenendo dal geniale scenografo Horner un « continuum » tra pista di ballo, dormitori e ambienti accessori, che circoscrive ferreamente i termini dell'ambiente e suggerisce con naturalezza l'immagine di un chiuso inferno sartriano. Quanto all'azione, anziché depurarla delle resi-

due scorie realistiche esistenti nel romanzo per accedere direttamente al livello della metafora, l'ha iscritta in una convulsa dimensione drammatica con cui contrastano sia le frequenti accensioni in uno stravolto espressionismo visivo sia le più rare contrazioni in una attonita fissità da acquario. Da ciò derivano al film evidenti squilibri, solo in parte compensati dalla sostanziale oomgeneità dell'impostazione stilistica, che non evita peraltro un sospetto di freddezza, di compiaciuto intellettualismo nell'accumulo di sugestioni figurative ed emotive. Rilevante l'apporto degl'interpreti, soprattutto di una allucinata Jane Fonda; a cui con felice intuizione si è affiancato un partner la cui presenza sembra evocare l'Henry Fonda degli anni della Depressione.

O

Too Late the Hero (Non è più tempo di eroi) - **r.**: Robert Aldrich - **ar.**: Grayson Rogers - **s.**: Robert Sherman, R. Aldrich - **sc.**: Lukas Heller, R. Aldrich - **f.** (Eastmancolor, Scope): Joe Biroc - **scg.**: James Vance - **mo.**: Michael Luciano - **int.**: Cliff Robertson (ten. Lawson), Michael Caine (Tosh Hearme), Harry Andrews (cap. Hornsby), Henry Fonda (cap. Nolan) - **p.**: R. Aldrich per Palomar Pictures-A.B.C. Pictures Corp. - **o.**: U.S.A., 1970 - **dr.**: 138'. (Concorso)

Robert Aldrich continua a godere i favori di alcuni irriducibili, disposti persino a scambiare The Legend of Lilah Clare *(Quando muore una stella, 1968) per una vigorosa analisi critica del mondo hollywoodiano. In realtà l'occhio critico di Aldrich nei confronti di Hollywood si è bene appannato dopo* The Big Knife *(Il grande coltello, 1955) e, quanto agli orrori della guerra,* Attack *(Prima linea, 1956) già tendeva a sconfinare dalla rappresentazione crudamente veridica per puntare perigliosamente verso i traguardi della schizofrenia.* Too Late the Hero *tratta ancora della « sporca guerra », ma secondo dei « cliché » stereotipi e stancamente variati. C'è un « commando » inglese sperduto nella giungla delle Filippine; due ufficiali (uno inglese e l'altro americano, per dare a ciascuno il suo) non sai se più codardi o cialtroni; c'è l'inesorabile e ambiguo generale nipponico; c'è più di una carneficina, qualche battuta antibellicista, una sarcastica esaltazione finale. Troppo poco — malgrado una magistrale sequenza nella giungla, con gli alberi che misteriosamente lanciano intimazioni di resa — per fare di questa ennesima avventura bellica un vero film sulla « sporca guerra ».*

O

Utazás a koponyám körül (t.l.: Viaggio intorno al mio cranio) - **r., sc.**: György Révész - **s.**: basato sul romanzo omonimo e su alcuni racconti di Frigyes Karinthy - **f.** (Eastmancolor): György Illés - **m.**: György Ránki - **int.**: Zoltán Latinovits (lo scrittore), Éva Ruttkay (sua moglie), Mari Töröcsik (la cantante), Imre Sinkovits (il direttore del circo), Sándor Pécsi (garzone di caffé) - **p.**: Mafilm, Studio n. 1 - **d.**: Hungarofilm - **o.**: Ungheria, 1970 - **dr.**: 85'. (Concorso)

Nella rigogliosa pleiade degli esponenti del nuovo cinema ungherese György Révész non brilla certo di luce propria. Autore eclettico e privo di personalità, è trascorso finora da un'esperienza all'altra salvando nulla più che un corretto professionismo, precluso agli stimoli della fantasia. In questo Utazás *tenta la via di una espressione più personale, fidando nelle suggestioni del bizzarro romanzo di Karinthy in cui lo scrittore evoca la personale esperienza di una trapanazione del cranio. Il film è costruito ingegnosamente, come un mosaico i cui tasselli corrispondono sia a episodi della vita di Karinthy sia alle fantasie, le immagini, le sensazioni provocate in lui dalla drammatica esperienza clinica; né mancano inserzioni di altri racconti del medesimo scrittore. L'ingegno è evidente, ma carente la fantasia: studiosa la composizione a incastro, suggestiva l'impostazione plastica e coloristica; ma la materia resta abbastanza inerte, non lievita poeticamente. Basta confrontare una delle interpolazioni — quella del bambino che voleva suonare il violino, basata sul racconto « Circus » — col cortometraggio che, sul medesimo soggetto, realizzò l'anno scorso il giovane Laszlo Lugossy, col titolo* Külonos Melódia *(t.l.: Strana melodia): lì c'era una reinvenzione del racconto in termini fantastici con esiti poetici; in Révész, si resta al livello della diligente trascrizione.*

Walking Stick The (La ragazza con il bastone) - **r.**: Eric Till - **ar.**: Colin Brewer - **asr.**: Ben Harrison - **s.**: basato su un racconto di Winston Graham - **sc.**: George Bluestone - **d.agg.**: Al Lettieri - **f.** (Metrocolor, Panavision): Arthur Ibbetson - **om.**: Ron Taylor - **mx.**: Gerry Turner - **co.**: Sue Yelland - **t.**: Tony Sforzini - **pr.**: Barbara Ritchie - **mo.**: John Jympson - **int.**: David Hemmings (Leigh Hartley), Samantha Eggar (Deborah Dainton), Emlyn Williams (Jack Foil), Phillis Calvert (Erica Dainton), Ferdy Mayne (Douglas Dainton), Francesca Annis (Arabella Dainton), Bridget Turner (Sarah Dainton), Dudley Sutton (Ted Sandymount), John Woodvine (Bertie Irons), David Savile (David Talbot), Derek Cox (1° custode), Harvey Sambrook (2° custode), Gwen Cherrell (Signora Hartley), Basil

Henson (Ispettore Malcolm), David Griffin (Benjy), Susan Payne (Deborah bambina) - **dp.:** Ted Lloyd - **org.:** John Howell - **p.:** Alan Ladd jr. per Winkast. A Gerry Gershwin - Elliott Kastner Picture - **pa.:** Denis Holt - **d., di.:** M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **dr.:** 103'. (Concorso)

Woodstock (Woodstock) - **r.:** Michael Wodleigh - **f.:** (Technicolor): Michael Wodleigh, David Meyers, Richard Pearce, Don Lenzer, Al Wertheimer - **mo.:** Michael Wodleigh, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese - **int.:** Joan Baez, Joe Cocker, Country Joe and the Fish, Crosby, Stills, Nash and Young, Arlo Guthrie, Richie Havens, Jimi Hendrix, Santana, John Sebastian, Ten years after, The Who, Sly Stone - **p.:** Bob Maurice per Wadleigh-Maurice Ldt - **o.:** U.S.A., 1969 - **d.:** Warner Bros - **di.:** Warner Bros - **dr.:** 185'. (Sez. informativa)

(a cura di *G.C.*)

Usciti a Roma (dal 1° Aprile al 30 Giugno 1970)

Adalen '31 (Adalen 31) - **r., mo.:** Bo Widerberg - **d.:** Paramount.

V. altri dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 105 (Festival di Cannes).

Addio Jeff! - V. **Jeff.**

Adventures of Gerard / Le avventure di Gerard - **r.:** Yurek [Jerzy] Skolimowski - **ar.:** Tony Brandt - **s.:** dai racconti sul « Brigadiere Gérard » di Arthur Conan Doyle - **sc.:** H.A.L. Craig in collab. con Henry Lester, Gene Gutowski e Y. Skolimowski - **cs. tecnica:** Adrian Conan Doyle, John Mollo - **f.** (De Luxe Color stampato in Technicolor): Witold Sobocinski - **om.:** Andrzej Kostenko - **scg.:** William [Bill] Hutchinson, Luciano Spadoni - **c.:** Dario Cecchi - **t.:** Euclide Santoli - **pr.:** Mara Rocchetti - **mo.:** Alistair McEntire - **int.:** Peter McEnery (Gerard), Claudia Cardinale (Teresa), Eli Wallach (Napoleone), Jack Hawkins (Millefleurs), Mark Burns (Lord Russell), Norman Rossington (Papilette), Paolo Stoppa Sherman [Franco Ricci] (Alessio), Maria Kiriakis (Lisa), Peter Hunter (Giovanni), Wellington), Ivan Desny (Lasalle) - **p.:** Henry Lester, Gene Gutowski per Sir Nigel Films - **o.:** Italia-Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear-United Artists.

Skolimowski non ha fatto centro con questo lavoro gracile che avrebbe potuto essere diretto — anche per via della trama: si pensa a Fanfan la Tulipe, *a* Les fêtes galantes *— da Christian-Jaque e da un René Clair già accademico di Francia, cioè già seduto e tranquillo. L'epoca napoleonica in cui la ilare vicenda si svolge non offre il destro a interpretazioni storiche, non si dice rosselliniane, ma neppure improntate a una certa necessità di fantasia. La « morale » che si ricava da questa storia che sta tra la grossolanità e la finta finezza, è che i semplici l'hanno sempre vinta in un mondo di presuntuosi e di falsi intelligenti. Comunque sia, il film aveva bisogno di ben altro andamento. La storia è una realtà troppo complessa, per poter essere espressa con accenti così superficiali, trasandati ed epidermicamente spregiudicati. Si aggiunga poi che la recitazione non convince: la Cardinale è una di quelle attrici che col passare degli anni perdono in espressività. Dunque, un'occasione mancata — una parentesi, un « divertissement » si diceva una volta — del regista di* Le départ *e di* Deep end. *(G.T.)*

Al di là di ogni ragionevole dubbio - V. **Lawyer, The**

Alla ricerca di Gregory - V. **In Search of Gregory**

All'inferno senza ritorno - V. **Mission to Death**

Altra faccia del pianeta delle scimmie, L' - V. **Beneath the Planet of the Apes**

Amante, L' - V. **Choses de la vie, Les**

Amaro giardino di Lesbo, L' - V. **Utsukushisa to kanashimi to**

Appuntamento per una vendetta - V. **Young Billy Young**

Armida, il dramma di una sposa - **r.:** Jordan B. Matthews [Bruno Mattei] - **s. e sc.:** Giacomo Gramigna - **d.:** Ornella Zanelli - **f.:** Antonio Modica - **scg.:** Giacomo Calò Carducci **mo.:** Laura Caccianti - **m.:** Alessandro Alessandroni - **int.:** Franca Parisi (Armida), Frank Sherman [Franco Ricci] (Alessio), Maria Kiriakis (Lisa), Peter Hunter (Giovanni), Roland Bryan (lo scemo) - **p.:** James Paris per la Filmar Comp. Cine. - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** regionale.

Avventure di Gerard, Le - V. **Adventures of Gerard**

Barquero (Barquero) - **r.:** Gordon Douglas - **ar.:** Rusty Meek - **s., sc.:** George Schenk, William Marks - **f.** (De Luxe Color stampato in Technicolor): Jerry Finnerman - **scg.:** Allen E. Smith - **co.:** Ray Phelps - **t.:** Fred C. Blau jr. - **mo.:** Charles Nelson - **m.:** Dominic Frontiere - **so.:** Robert Miller - **int.:** Lee Van Cleef (Travis), Warren Oates (Remy), Forrest Tucker (Mountain Phil), Kerwin Mathews (Marquette), Mariette Hartley (Anna), Maria Gomez (Nola), Brad Weston (il conducente), Armando Silvestre (Sawyer), John Davis Chandler (Fair), Craig Littler (Pitney), Ed Bakey (Happy), Richard Lapp (Poe), Harry Lauter (Steel), Frank Babish (Roland), Armand Alzamora (Lopez), Terry Leonard (Hawk), Thad Williams (Gibson). Bennie Dobbing (Encow), Rita Cande (Layeta) - **p.:** Hal Klein per Aubrey Schenk Enterprises - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-United Artists - **dr.:** 114'.

Beneath the Planet of the Apes (L'altra faccia del pianeta delle scimmie) - **r.:** Ted Post - **r. IIª unità:** Chuck Roberson - **asr.:** Fred Simpson - **s.:** basato sui personaggi creati da Pierre Boulle - **sc.:** Paul Dehn, Mort Abrahams - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Milton Krasner - **scg.:** Jack Martin Smith, William Creber - **arr.:** Walter M. Scott, Sven Wickman - **c.:** Morton Haack - **efs.:** L.B. Abbott, Art Cruickshank - **t.:** John Chambers - **mo.:** Marion Rothman - **m.:** Leonard Rosemann - **so.:** Stephen Bass, David Dockendorf - **int.:** James Franciscus (Brent), Charlton Heston (Taylor), Kim Hunter (Zira), Maurice Evans (dott. Zaius), Linda Harrison (Nova), Paul Richads (Mendez), Victor Buono (l'uomo grasso), James Gregory (Ursus), Jeff Corey (Caspay), Natalie Trundy (Albina), Thomas Gomez (ministro), David Watson (Cornelius), Don Pedro Colley (il negro), Tod Andrews (Skipper), Gregory Sierra (Verger), Eldon Burke (serg. Gorilla), Lou Wagner (Lucius) - **dp.:** Joseph C. Behm - **p.:** Arthur P. Jacobs, Mort Abrahams per APJAC - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** 20th Century Fox.

Besessen - Das Loch in der Wand - V. **Obsessions**

Best House in London, The (Il club dei libertini) - **r.:** Philip Saville - **asr.:** David Tringham - **sc.:** Denis Norden - **f.** (Eastmancolor): Alex Thomson - **es.:** Ted Samuels - **scg.:** Fred Carter - **arr.:** Wilfrid Shingledon - **c.:** Yvonne Blake - **mo.:** Peter Tanner - **m.:** Mischa Spoliansky - **dm.:** Eric Rogers - **so.:** Roy Hyde - **tdt.:** Shirt Sleeve Studio - **int.:** David Hemmings (Walter Leybourne/Benjamin Oakes), Joanna Pettet (Josephine Paceboot), George Sanders (Sir Francis Leybourne), Dany Robin (Babette), Warren Mitchell (conte Pandolfo), John Bird (segretario), William Rushton (Sylvester Wall), Bill Fraser (ispettore Macpherson), Maurice Denham (editore del « The Times »), Wolfe Morris (addetto commerciale cinese), Martita Hunt (Headmistress), Arnold Diamond (Charles Dickens), Hugh Burden (Lord Tennyson), John De Marco (Oscar Wilde), George Reynolds (Lord Alfred Douglas), Jan Holden (Lady Dilke), Mike Lennox (Algernon Charles Swinburne), Arthur Howard (Mr. Fortnum), Clement Freud (Mr. Mason), Neal Arden (Dr. Livingstone), Walter Brown (Mr. Barrett), Suzanne Hunt (Miss Elizabeth Barrett), Carol Friday (Flora), Marie Rogers (Phoebe), Avril Angers (madre di Flora), Betty Marsden (Felicity) - **p.:** Philip Breen, Kurt Unger, Clifford Parkes per Bridge Films, Carlo Ponti Production - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 96'.

Calde palme di Rio, Le - V. **Svarta palmkronor**

Cannibali, I - **r., s.:** Liliana Cavani - **sc.:** Italo Moscati, Liliana Cavani, in collab. con Fabrizio Onofri - **f.** (Techniscope, Technicolor): Giulio Albonico - **scg., c.:** Ezio Frigerio - **mo.:** Giovanni Baragli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Britt Ekland (Antigone), Tomas Milian (Emone), Pierre Clementi (il muto), Delia Boccardo (Ismene), Marino Masé, Francesco Leonetti - **p.:** Enzo Doria per la Doria, San Marco Film - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Euro International.

Il terzo film di Liliana Cavani mette assieme le esperienze di approfondimento umano e psicologico del Francesco d'Assisi *e di indagine culturale e politica del* Galileo. *Di nuovo e di più avanzato, una libertà di stile e di svolgimento assai vivace, favorita dalla scelta di un quadro « fantapolitico » (una ipotetica condizione rivoluzionaria in una Milano terrorizzata e quindi addirittura indifferente di fronte all'angoscia: naturalmente un discorso sull'oggi riferito nelle apparenze al* domani). *Questo porta a volte a squilibri narrativi e a giudizi e soluzioni generici e discutibili, ma anche a momenti*

— certo più ampi, in una struttura complessiva molto interessante — di grande qualità. In particolare perché il film è un esempio concreto di cinema attuale, con presa di coscienza civile e politica e insieme sentimentale. (G. G.)

Carta vincente, La - V. **Where It's At**

Caso di coscienza, Un - **r.**: Gianni Grimaldi - **s.**: dal racconto omonimo di Leonardo Sciascia - **ad., sc.**: Gianni Grimaldi - **f.** (colore della Stacofilm): Aldo Greci - **scg.**: Vincenzo Del Prato - **c.**: Giulia Mafai - **mo.**: Dolores Tamburini - **m.**: Riz Ortolani - **int.**: Lando Buzzanca (Salvatore Vaccagnino), Antonella Lualdi (Rita Vaccagnino), Françoise Prévost (Sandra Solfi), Raymond Pellegrini (suo marito), Saro Urzì (il farmacista), Helga Liné (sua moglie), Nando Gazzolo (Alfredo Serpieri), Monica Pardo (sua moglie), Dagmar Lassander (Annalisa), Franco Lantieri (geom. Gaetano), Marcella Michelangeli (sua moglie Adriana), Michele Abruzzo (il barone Carmelo Favara), Turi Ferro (il giudice Zarbe), Aldo Bufi-Landi (dott. Giulio), Paolo Carlini (Don Gualtiero), Carletto Sposito (Benito Pozzi), Aldo Puglisi (rag. Licasio), Alfredo Rizzo (Falpalà), Linda Sini (la donna in treno), Giselle Pascal, Viviane Ventura, Aura D'Angelo (la parrucchiera), Ida Carrara, Elio Zanuto - **p.**: Maurizio Lodi Fé per la Mars Film Prod. - **o.**: Italia, 1969 - **di.**: Paramount.

Cattura, La - **r.**: Paolo Cavara - **altri int.**: Giorgio Dolfin, (caporale Busch), Sergio Mioni (un soldato tedesco), Sergio Serafini, (il telefonista), Ivona Petri (una vecchia signora), Tana Mascarelli (id.), Demeter Bitenc (il tenente Eisgruber) - **di.**: M.G.M..
V. altri dati e giudizio di Orio Caldiron in «Bianco e Nero», 1969, nn. 11/12, p. 55 (Mostra di Venezia).

Cavallo in doppio petto, Il - V. **Horse in the Grey Flannel Suit, The**

Challengers, The (Sfida sulla pista di fuoco) - **r.**: Leslie H. Martinson - **s.**: Robert Hamner, John Thomas James - **sc.**: Dick Nelson - **f.** (Technicolor): Jack Marta - **mo.**: Edward A. Biery, Nick Archer - **m.**: Pete Rugolo - **int.**: Darren McGavin (Jim McCabe), Sean Garrison (Cody Scanlon), Nico Minardos (Paco Ortega), Anne Baxter (Stephanie York), Richard Conte (Ritchie), Farley Granger (Nealy), Juliet Mills (Mary McCabe), Susan Clark (Catherine Burroughs), Michael Evans, William Sylvester, John Holland, Alan Caillou - **p.**: Ruy Huggins per la Universal, Public Arts Production - **o.**: USA, 1969 - **di.**: Universal.

Chemins de Kathmandou, Les / Katmandu - **r.**: André Cayatte - **asr.**: Jacques Bourdon - **s.**: dal romanzo omonimo di René Barjavel - **sc.**: René Barjavel, André Cayatte - **f.** (Eastmancolor): Andreas Winding - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Boris Lewin - **m.**: Serge Gainsbourg - **so.**: Fernand Sartin, Jean Nény - **int.**: Pascale Audret (Yvonne), Jane Birkin (Jane), Serge Gainsbourg (Ted), Elsa Martinelli (Martine), David O'Brien (Jacques), Renaud Verley (Olivier), Arlene Dahl (Laureen), Yanty Valio (Soura), Mike Marshall (Harold), Marc Michel (Marss), Jean-Paul Tribout (Patrick), Serge Kochyne - **dp.**: Ulrich Pickardt - **p.**: Franco London Films, Films des Deux Mondes, Paris/Mondial Tefi, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **di.**: Titanus - **dr.**: 100'.

Choses de le vie, Les / L'amante - **r.**: Claude Sautet.
V. dati in questo fascicolo, p. 131 (Film visti a San Sebastiano).

Ciakmull, l'uomo della vendetta - **r.**: E.B. Clucher [Enzo Barboni] - **s.**: Franco Rossetti - **sc.**: Mario Di Nardo, F. Rossetti - **f.** (Eastmancolor, colore della Tecnostampa): Mario Montuori - **scg.**: Gastone Carsetti - **mo.**: Eugenio Alabiso - **m.** Riz Ortolani - **int.**: Leonard Mann (Ciakmull), Woody Strode (Woody il negro), Luca Montefiori (Tom), Helmut Schneider (John), Evelyn Stewart [Ida Galli] (Sheila), Andrew Ray [Andrea Aureli] (Santiago), Enzo Fiermonte (sceriffo), Peter Martell, Lucio Rosato, Alain Nayà - **p.**: Manolo Bolognini per la B.R.C. Prod. Film, PAC - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: PAC (reg.).

Clan degli uomini violenti, Il - V. **« Horse », La**

Club dei libertini, Il - V. **Best House in London, The**

Colomba non deve volare, La - **r.**: Sergio Garrone - **s.**: Giuseppe Masini - **sc.**: G. Masini, S. Garrone, Tito Carpi, Mario Di Nardo - **f.** (Eastmancolor): Franco Delli Colli - **mo.**: Cesare Bianchini - **m.**: Riz Ortolani - **int.**: Horst Buchholz, Sylva Koscina, William Berger, Riccardo Garrone, Howard Ross [Renato Rossini], Giuseppe Castellano, Carlo Gatti, Andrea Scotti, Carlo Di Mejo - **p.**: PAC - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: PAC (reg.).

Colpo rovente - **r., s.**: Pietro Zuffi - **sc.**: P. Zuffi, Ennio Flaiano - **f.** (Technicolor): Pasqualino De Santis - **scg.**: P. Zuffi, Claudio Giambanco - **mo.**: Franco Arcalli - **m.**:

Piero Piccioni - **int.**: Michael Reardon (capitano Frank Berin), Barbara Bouchet (Monica Mac Brown), Carmelo Bene (Billy Desco), Susanna Martinkova (Fanny), David Groh (Don Carbo), Victor Duncan (Mac Brown), Eduardo Ciannelli (Parker), Isa Miranda (la vecchia malvivente), Ugo Fangareggi (un hippie), Nello Pazzafini (un poliziotto), John McDouglas [Giuseppe Addobbati], Benny Stevens [Benito Stefanelli], John Frederick, John Mazzabra, Tony Band, Vittorio Duse, Vladimir Tuicovich, Richard Stenta, Ben Sanders, Victoria Zinny - **p.**: Roberto Loyola per la R. Loyola Cinematografica - **o.**: Italia, 1969 - **di.**: regionale.

Il passaggio alla regia di Piero Zuffi, già affermato scenografo teatrale (« Macbeth » per Strehler, « I sequestrati di Altona » per Albertazzi, « Sacco e Vanzetti » per Sbragia), lirico (« Alceste » alla Scala, « La vestale » per Visconti) e cinematografico (Il generale Della Rovere, Che gioia vivere, La notte) *non è dei più felici. Può dirsi anzi che sia sorprendentemente negativo per un uomo di così sperimentata attività, sempre distinta da un gusto vigile e sicuro. Proprio la misura del gusto è infatti travalicata assai spesso in* Colpo rovente *(improbabile storia di un'inchiesta sulla droga, provocata dall'assassinio di un celebre medico di solida reputazione ma dalla doppia vita), che affida la sua efficacia spettacolare a suggestioni visive di tipica impronta « kitsch ». Una scenografia provocatoriamente « pop » — a parte alcuni traslucidi esterni newyorkesi —, una rissosa fotografia in cerca di effetti psichedelici, una musica frastornante sono gl'ingredienti manipolati con indubbia abilità. Quel che fa acqua è la storia, che invano avanza l'alibi dell'inchiesta sociologica a sfondo moralistico per mascherare l'inautenticità più totale, l'incapacità a focalizzare un nodo drammatico, a dare una parvenza umana alle ombre che si agitano freneticamente lungo tutto il film. (G.C.)*

Crooks and Coronets (Gangster tutto fare) - **r.**: Jim O'Connolly - **asr.**: Christopher Dryhurst - **s., sc.**: Jim O'Connolly - **f.** (Technicolor): Desmond Dickinson - **scg.**: Alex Vetchinsky - **arr.**: Freda Pearson - **mo.**: Martin Charles - **m.**: Patrick John Scott - **so.**: Sid Squires - **int.**: Telly Savalas (Herbie Hassler), Edith Evans (Lady Sophie Fitzmore), Cesar Romero (Nick Marco), Harry Corbett (Frank Finley), Vickery Turner (Annie), Arthur Mullard (Perce), Frank Thornton (Cyril), Thorley Walters (Hubbard), Hattie Jacques (Mabel), Clive Dunn (Basil), Jeremy Young (Tim Reilly), Leslie Dwyer (Henry), Will Leighton (Bowers), David Bauer (Jack), Ivor Dean (Bellows), David Lodge (policeman), Joan Crane (Sally) - **dp.**: Bryan Coates - **p.**: Herman Cohen, Clifford Parkes per la Warner Bros., Seven Arts - **o.**: Gran Bretagna, 1969 - **di.**: Dear-Warner Bros. - **dr.**: 106'.

Dannati della terra, I - **r.**: Valentino Orsini - **s., sc.**: Alberto Filippi, V. Orsini - **f.**: Giuseppe Pinori - **mo.**: Paolo Lucignani - **m.**: Benedetto Ghiglia - **int.**: Frank Wolff (Fausto Morelli), Marilù Tolo, Serigne N'Diaye Gonzales, Daniel Sorano, Carlo Cecchi, Marina Malfatti, Roberto Bisacco, Calisto Calisti, Marcello Di Martire, Steffen Zacharias, Romano Scavolini - **p.**: Giuliano G. De Negri per la Ager Film - **o.**: Italia, 1969 - **di.**: regionale.

V. giudizio di Sergio Frosali in « Bianco e Nero », 1969, nn. 3/4, p. 65 (Festival dei Popoli).

Dernier domicile connu / Ultimo domicilio conosciuto - **r.**: José Giovanni - **s.**: dal romanzo « The Last Known Address » di Joseph Harrington - **sc.**: José Giovanni - **f.** (Eastmancolor): Etienne Backer - **scg.**: Jean-Jacques Caziot - **mo.**: Kenout Peltier, con la collab. di Marie Geneviève Ripeau - **m.**: Francis de Roubaix - **int.**: Lino Ventura (Marceau Léonetti), Marlène Jobert (Jeanne Dumas), Michel Constantin (Greg), Paul Crauchet (Loring), Alain Mottet (Frank), Jean Sobiesky (Aden), Philippe March (Roger Martin), Germaine Delbat (signora Lenoir), Monique Melinand (signora Loring), Béatrice Arnac (Silvia), Bianca Saury (Marie), Guy Heron, Jacques Marchand, Robert Favart, Fredéric Santaya, Albert Dagnant, Marcel Pérès; Hervé Sand, Pascal Gillot, Paul Gegauff, Carlo Nell, Pippo Merigi, Lucie Arnold, Suy Kerner, Luigi Cortese, Régine Lovi, François Jaubert, Mathilde Ceccarelli, Jacques Leroy, Paul Beauvais, André Olivier, Raymond Melnier - **p.**: Cité Films, Valoria Films, Parme Production / Rizzoli Films - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **di.**: Cineriz.

Diavoli del mare, I - V. **Hell Boats**

Di più, ancora di più - V. **More**

Disertore e i nomadi, Il - V. **Zběhové a poutníci**

Divorzio, Il - **r.**: Romolo Guerrieri - **s., sc.**: Alberto Silvestri, Franco Verrucci - **f.** (Techniscope, Technicolor): Sante Achilli - **scg.**: Dario Micheli - **mo.**: Sergio Montanari - **m.**: Fred Bongusto - **int.**: Vittorio Gassman (Leonardo), Anna Moffo (Elena), Nino Castelnuovo (Piero), Anita Ekberg (Flavia), Helena Ronée, Claudie Lange, Riccardo Garrone, Francesco Mulé, Massimo Serato, Nadia Cassini, Elisabeth Teissier, Umberto D'Orsi, Marlyn Yordan, Monika Mattsson, Clara Colosimo - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Dear-Warner Bros.

Django il bastardo - **r.**: Sergio Garrone - **s., sc.**: S. Garrone, Antonio De Teffé - **f.** (Techniscope, Technicolor): Gino Santini - **scg.**: Giulia Mafai - **mo.**: Cesare Bianchini - **m.**: Vasco e Mancuso - **int.**: Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (Django), Paolo Gozlino, Lu Kamante, Teodoro Corrà, Jean Louis, Carlo Gaddi, Victoriano Gazzarra, Tomas Rudi, Lucia Bomez, Emy Rossi-Scotti, Rada Rassimov - **p.**: Giuseppe De Martino per S.E.P.A.C., Tigielle 33 - **o.**: Italia, 1969 - **di.**: PAC (reg.).

Don Franco e Don Ciccio nell'anno della contestazione - V. **Nell'anno della contestazione**

Donne in amore - V. **Women in Love**

Dossier prostitution (Dossier prostituzione) - **r., sc.**: Jean Claude Roy - **s.**: dal romanzo di Dominique Dallayrac - **f.** (Eastmancolor): Claude Saunier - **m.**: Jacques Loussier - **mo.**: Walt Rhopser - **int.**: Jean Philippe Ancelle, Fabienne Arel, Adaly Bayle, Betty Beer, Valerie Boisgel, Beatrice Cardon, Adrien Cayla, Michel Charrel, Anne Marie Coffinet, Jacques Dhéry, Adelita Requena, Corinne Saint Laurent, Sophie Sydney, Pascal Vidal, Micheline Welter - **p.**: O.C.F., Tanagra Productions - **o.**: Francia, 1969 - **di.**: Medusa (reg.).

Dossier prostituzione - V. **Dossier prostitution**

Dove non è peccato - **r.**: Antonio Colantuoni - **s., comm.**: Augusto Marcelli - **sc.**: A. Marcelli, A. Colantuoni - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Angelo Lotti - **m.**: Piero Umiliani e brani dal « Valzer triste » di Sibelius - **p.**: Turris Film - **o.**: Italia, 1969 - **di.**: Panta (reg.).

Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca - **r.**: Ettore Scola - **s., sc.**: Age, Furio Scarpelli, E. Scola - **f.** (Technicolor): Carlo Di Palma - **scg.**: Luciano Ricceri - **mo.**: Alberto Gallitti - **m.**: Armando Trovajoli - **int.**: Monica Vitti (Adelaide), Marcello Mastroianni (Oreste), Giancarlo Giannini (Nello), Marisa Merlini (Silvana), Manolo Zarzo (Ughetto), Hercules Cortes (Amleto), Josefina Serratosa (la moglie di Oreste), Corrado Gaipa (il presidente del tribunale), Giuseppe Maffioli, Fernando Sanchez Polak, Paola Natale, Brizio Montinaro, Juan Diego, Bruno Scipioni - **p.**: Pio Angeletti e Adriano De Micheli per Dean Film, Juppiter Generale Cinematografica/Midega Film - **o.**: Italia-Spagna, 1970 - **di.**: Titanus.

Ciò che più sembra nuovo in questo film — il dialogo e il taglio stesso di personaggi « colorati » tratti, con situazioni tipiche, dalla struttura e dai modi espressivi dei fumetti — fu sperimentato e svolto con acume e fantasia ben maggiori da Fellini ne Lo sceicco bianco, *quasi vent'anni fa. Il desiderio provinciale e opportunistico di rendere* Dramma della gelosia *più « importante » inventando una soluzione finale di carattere drammatico, porta a notevoli squilibri stilistici, tonali, narrativi: il racconto resta molto in superficie, sul piano di una caratterizzazione (acutissima in Monica Vitti e in Marcello Mastroianni) che accontenta facilmente lo spettatore che non vuole altro che questo, in una chiave melodrammatica e retorica assai al di là delle intenzioni (G.G.)*

Dream of Kings, A (La stirpe degli dei) - **r.**: Daniel Mann - **asr.**: James A. Rosenberger - **s.**: da un romanzo di Harry Mark Petrakis - **sc.**: H. M. Petrakis, Ian Hunter - **f.** (Technicolor): Richard H. Kline - **scg.**: Boris Leven - **arr.**: William R. Kiernan - **mo.**: Walter Hanneman, Ray Daniels - **m.**: Alex North - **so.**: Bill Ford - **tdt.**: Pacific Title - **int.**: Anthony Quinn (Matsoukas), Irene Papas (Caliope), Inger Stevens (Anna), Sam Levene (Cicero), Val Avery (Fatsas), Tamara Daykarhanova (suocera), Peter Mamakos (Falconis), James Dobson (dottore), Zvee Scooler (Zenoitis), Bill Walker (Kampana), H.B. Haggerty (Turk), Alan Reed senior (Fig King), Radames Pera (Stavros), Theoharis Lemonopoulos se stesso), Stasa Damascus (figlia di Falconis), Katherine Theodore (signora Cournos), James Fortunes (Tony), Ernest Sarracino (Toundas), Renata Vanni (moglie di Falconis), Chris Marks (Telecles), Sandra Damato (Faith), Effie Columbus (Hope), Peter Kogeones (Angelo) - **dp.**: Harry A. Caplan - **p.**: Jules Schermer e Harry Mark Petrakis per la National General Productions - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Titanus - **dr.**: 110'.

E Dio disse a Caino... - **r.**: Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.**: Giovanni Addessi - **sc.**: G. Addessi, Antonio Margheriti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Luciano Trasatti, Riccardo Pallottini - **scg.**: Mario Giorsi - **mo.**: Nella Nannuzzi - **m.**: Carlo Savina - **int.**: Klaus Kinski (Gary Hamilton), Peter Carsten (Acombar), Antonio Cantafora (Dick, figlio di Acombar), Marcella Michelangeli (Maria), Maria Luisa Sala (Rosy), Giuliano Raffaelli, Lee Burton [Guido Lollobrigida] (uno dei fratelli Santamaria), Alan Collins [Luciano Pigozzi] (l'altro fratello Santamaria), Lucio De Santis, Joaquin Blanco, Marco Morelli, Giacomo Furia, Furio Meniconi, Gigi Bonos, Franco Gulà - **p.**: Giovanni Addessi per la D.C.7 / Peter Carsten Produktion, München - **o.**: Italia-Germania Occid., 1969 - **di.**: Panta (reg.).

E venne il giorno dei limoni neri - **r.**: Camillo Bazzoni - **s.**: Giovanni Addessi - **sc.**: Luciano Vincenzoni, G. Addessi, in collab. con Franco Barbaresi, Nicola Manzari, Yvette Louis,

Ugo Pirro e C. Bazzoni - **f.** (Colorscope, Eastmancolor, colore della Spes): Sandro Mancori - **scg.:** Camillo Del Signore, Carlo Ferri - **mo.:** Nella Nannuzzi - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Antonio Sabato (Rosario), Peter Carsten (Lo Presti), Silvano Tranquilli (il commissario), Pier Paolo Capponi (Francesco), Florinda Bolkan (Rossana), Don Backy (Carmelo), Didi Perego (Concettina), Lee Burton [Guido Lollobrigida] (Michele), Maria Luisa Sala (Assunta), Raf Sparanero (Antonio), Frank Latimore (l'americano), Massimo Farinelli (Gian Carlo Lo Presti), Stefano Satta Flores, Sergio Scarchilli, Loris Bazzocchi, Bruno Boschetti - **org.:** Franco Caruso - **p.:** Giovanni Addessi per D.C.7, Mega Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Panta (reg.).

Eye of the Cat (Il terrore negli occhi del gatto) - **r.:** David Lowell Rich - **asr.:** Joseph Cavalier - **s., sc.:** Joseph Stefano - **f.** (Technicolor): Russell Metty, Ellsworth Fredricks - **scg.:** Alexander Golitzen, William D. De Cinces - **arr.:** John Mc-Carthy, John Austin - **c.:** Edith Head - **mo.:** J. Terry Williams - **m.:** Lalo Schifrin - **sv. musicale:** Stanley Wilson - **tdt.:** Wayne Fitzgerald - **int.:** Michael Sarrazin (Wylie), Gayle Hunnicutt (Kassia), Eleanor Parker (zia Danny), Tim Henry (Luke), Laurence Naismith (dott. Mills), Jennifer Leak (« Povera Cara »), Linden Chiles (Benedetto), Mark Herron (Bellemondo), Annabelle Garth - **dp.:** Henry Cline - **p.:** Bernard Schwartz, Philip Hazelton per Joseph M. Schenck Enterprises, Universal - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Universal - **dr.:** 102'.

Formula 1: nell'inferno del Grand Prix - **r.:** James Reed [Guido Malatesta] - **s., sc.:** Gianfranco Clerici, Guido Malatesta - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Mario Mancini - **scg.:** Pier Vittorio Marchi - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **m.:** Alessandro Alessandroni - **int.:** Brad Harris, Olinka Berova, Giancarlo Baghetti, Franco Ressel, Giacomo Agostini, Graham Hill, Hans von Borsody, Ivano Staccioli, Marianne Hoffmann, Louis Williams, Agostina Belli, Silvana Jachino, Fulvio Mingozzi, Franca Sciutto, Franco Ressel, Rafael Santos, Gioiella Minicardi - **p.:** N.C. - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Di.Fi. (reg.).

Frau Wirtin hat auch einen Grafen / Il trionfo della casta Susanna - **r.:** Franz Antel - **asr.:** Eberhard Schröder, Otto Stenzel - **s.:** Kurt Nachmann - **sc.:** Kurt Nachmann, Günter Ebert, V. Vigorelli - **f.** (Scope, Eastmancolor): Hanns Matula - **scg.:** Herta Hareiter - **c.:** Gerdago - **mo.:** Luciano Anconetani - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Terry Torday (Susanna), Margaret Lee (Paolina Borghese), Claudio Brook (barone Ambras), Jacques Herlin (ambasciatore Dulaikeff), Heinrich Schweiger (Napoleone), Lando Buzzanca (Conte Lombardini), Harald Leipnitz, Karl Michael Vogler, Ralf Wolter, Edwige Fenech, Rosemarie Lindt, Judith Dornys, Franz Muxeneder, Erich Nikowitz, Eva Vadnai, Annemarie Szilvassy, Georg Maday, Erich Padalewsky, Eva Vodickova, Sissi Löwinger, Grit Freyberg, Guido Wieland, Helga e Gitte Korner - **dp.:** Enrico Bologna - **sv.p.:** Carl Szokoll - **p.:** Kurt Kodal per Terra Filmkunst, Berlin/Neue Delta, Vienna/Aico Film, Roma/Hungaro Film, Budapest - **o.:** Germania Occid.-Austria-Italia-Ungheria, 1969 - **di.:** Delta (reg.) - **dr.:** 96'.

Gangster tutto fare - V. **Crooks and Coronets**

Giochi olimpici - V. **Olimpiada en Mexico**

Good Guys and the Bad Guys, The (Il grande giorno di Jim Flagg) - **r.:** Burt Kennedy - **asr.:** Richard Bennett - **s., sc.:** Ronald M. Cohen, Dennis Shryack - **f.** (Panavision, Technicolor): Harry Stradling jr. - **scg.:** Stan Jelley - **arr.:** Ralph S. Hurst - **es.:** Horace L. Hulburd - **mo.:** Howard Deane - **m.:** William Lava - **sv. musicale:** Sonny Burke - **ca.:** « The Ballad of Marshal Flagg » di William Lava, Ned Washington, cantata da Glen Yarbough - **so.:** Al Overton - **int.:** Robert Mitchum (Flagg), George Kennedy (Mckay), David Carradine (Waco), Tina Louise (Carmel), Douglas Fowley (Grundy), Martin Balsam (magg. Wilker), Lois Nettleton (Mary), John Davis Chandler (Deuce), John Carradine (Ticker), Marie Windsor (Polly), Dick Peabody (Boyle), Kathleen Freeman (signora Stone), Jimmy Murphy (Buckshot), Garrett Lewis (Hawkins), Nick Dennis (ingegnere) - **dp.:** Bill Finnegan - **p.:** Ronald M. Cohen, Dennis Shryack e Stan Jolley per Ronden Productions, Robert Goldstein Production - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros. - **dr.:** 90'.

Gott mit uns - Dio è con noi - **r.:** Giuliano Montaldo - **s.:** Andrea Barbato - **sc.:** Ottavio Jemma, in collab. con Lucio Battistrada e G. Montaldo - **f.** (Eastmancolor): Silvano Ippoliti - **scg.:** Zeliko Zenecic - **amb.:** Ezio Frigerio - **c.:** Maja Galaso - **mo.:** Franco Fraticelli - **es.:** Luciano Anzellotti - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Richard Johnson (capitano Trudeau), Franco Nero (Bruno Grauber), Larry Aubrey (caporale Reyner Schultz), Helmut Schneider (il col. von Bleicher), Michael Goodliffe (il generale canadese Snow), Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (il caporale Jelinek), Reja Basic (Romney), Enrico Ostermann (Trevor), Emilio Delle Piane (Gleason), Osvaldo Ruggeri (Werner), Renato Romano (serg. Malley), T.P. MacKenna (Nik), Graham Armitage (Mark), Torello Angeli (sottotenente Vaschel), Sven Lasta (Bosch), Zlatko Madunic (Moller), Demeter Bitenc (Brandt), Ivan Angeli, Jan Larsson, Mato Grkavic - **p.:** Silvio Clementelli per la Clesi Cinematografica/Jadran - **o.:** Italia-Jugoslavia, 1969 - **di.:** Euro International.

Grande giorno di Jim Flagg, Il - V. **Good Guys and the Bad Guys, The**

Hell Boats (I diavoli del mare) - **r.:** Paul Wendkos - **s.:** S.S. Schweitzer - **sc.:** Anthony Spinner, Donald Ford, Derek Ford - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **mo.:** John S. Smith - **m.:** Frank Cordell - **so.:** Norman Bolland - **cs. tecnico**: Ian Cox - **int.:** James Franciscus (Tom Jeffords), Elizabeth Shepherd (Alison Ashurst), Ronald Allen (Roger Ashurst), Reuven Bar Yotam (Yacov), Inigo Jackson (Stanhope), Mark Hawkins (Barlow), Drewe Henley (Johnson), Magda Konopka (Luciana), Takis Emmanuel (Salvatore), Philip Madoc (il comandante del sottomarino), Sean Barrett (Henderson), Andreas Malandrinos (Benny) - **dp.:** Eva Monley - **p.:** Lewis J. Rachmil per Oakmont Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear-United Artists.

Hexentöter von Blackmoor, Der / Il trono di fuoco - **r.:** Jesus Franco - **s., sc.:** Enrico Colombo e J. Franco - **f.** (Cinescope, Telecolor): Manuel Merino - **mo.:** Maria Luisa Soriano - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Christopher Lee (Lord Jefferies), Hans Hass jr. (Harry Sutton), Leo Genn (conte Sutton di Wessex), Margaret Lee (Alicia Gray), Maria Rohm (Mary Gray), Maria Schell (Ma'Rose), Peter Martell (Barnaby), Herbert Fux (Satchell), Howard Vernon (il boia), Giuly Garr, Werner Abrolat - **p.:** Terra Filmkunst/Fenix Film/Prodimex - **o.:** Germania Occ.-Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Italcid (reg.). [Nei titoli di testa compaiono i nomi di Dennis Price e Serena Vergano che però non si vedono nel film.]

Horizon, L' (Orizzonte rosso) - **r.:** Jacques Rouffio - **s.:** dal romanzo di Georges Conchon - **sc.:** J. Rouffio, G. Conchon - **f.** (Eastmancolor): Raoul Coutard - **mo.:** Hélène Muller, J. Rouffio - **m.:** Serge Gainsbourg - **int.:** Jacques Perrin (Antonin), Macha Meril (Elisa), René Dary (il padre), Monique Mélinand (la madre), Philippe Brizard (Pernou), Steve Gadier (Dave Lannigan), Marc Monnet (Friedman), Francis Girod (Max), Isabelle Mercanton, Jean Louis Bory, Christian Ledieu, Georges Conchon, Jean Pierre Honoré - **p.:** J. Rouffio, Francis Girod per International Cinévision - **o.:** Francia, 1966 - **di.:** regionale.

« Horse », La / Il clan degli uomini violenti - **r.:** Pierre Granier-Defferre - **s.:** dal romanzo di Michel Lambesc - **sc.:** Pascal Jardin, P. Granier-Defferre, Laura Vignolo - **f.** (Eastmancolor): Walter Wottitz - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Jean Ravel e Michèle Robert - **m.:** Serge Gainsbourg - **int.:** Jean Gabin (Auguste), Eleonore Hirt, Danielle Ajoret, Orlane Paquin, Christian Barbier, Michel Barbey, Marc Porel, André Weber, Pierre Dux, Julien Guiomar, Félix Marten, Armando Francioli, Henri Attal, Dominique Zardi, Ermanno Casanova, Luigi Cortese, Reinhard Kolledehoff - **p.:** Société Nouvelle de Cinématographie, P.A.C., Gafer/West Film - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** regionale.

Horse in the Grey Flannel, The (Il cavallo in doppio petto) - **r.:** Norman Tokar - **r. II[a] unità:** Larry Lansburgh - **s.:** dal romanzo « The Year of the Horse » di Eric Hatch - **sc.:** Louis Pelletier - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.:** George Bruns - **scg.:** Carroll Clark, John B. Mansbridge - **mo.:** Robert Stafford - **int.:** Dean Jones (Fredrick Bolton), Diane Baker (Suzie Clemens), Lloyd Bochner (Archer Madison), Fred Clark (Tom Dugan), Ellen Janov (Helen Bolton), Morey Amsterdam (Charlie Blake), Kurt Russell (Ronnie Gardner), Lurene Tuttle (zia Martha), Alan Hewitt (Harry Tomes), Federico Pinero (il tenente Lorendo), Florence MacMichael (Catherine), Joan Marshall (Mimsey), Robin Eccles (Judy Gardner), Adam Williams (il sergente Roberts), Norman Grabowski (il conducente del carro merci), Bill Baldwin senior (l'annunciatore) - **p.:** Winston Hibler per Walt Disney Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** Universal.

Ido Zero Daisakusen (Latitudine zero) - **r.:** Ishiro Honda - **s.:** da racconti di Ted Sherdeman - **sc.:** T. Sherdeman - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor): Tajichi Kankura - **m.:** Akira Ifukube - **mo.:** Ume Tokeda - **int.:** Joseph Cotten, Cesar Romero, Akira Takarada, Patricia Medina, Masumi Okada, Richard Jaeckel, Mari Nakayama, Akihito Hirata, Kin Ohmae, Tetsu Nakamura, Hikaru Kuroki, Linda Haynes - **p.:** Toho Company - **o.:** Giappone, 1969 - **di.:** I.N.D.I.E.F.

If It's Tuesday, This Must Be Belgium (Se è martedì, deve essere il Belgio) - **r.:** Mel Stuart - **asr.:** Patrick O'Brien - **s., sc.:** David Shaw - **f.** (De Luxe Color, stampato in Technicolor): Vilis Lapenieks - **f. II[a] unità:** Fritz Roland - **scg.:** Marc Frederix - **mo.:** David Saxon - **m.:** Walter Scharf - **so.:** John Pullen - **int.:** Suzanne Pleshette (Samantha Perkins), Ian McShane (Charlie), Milfred Natwick (Jenny Grant), Murray Hamilton (Fred Ferguson), Sandy Baron (John Marino), Michael Constantine (Jack Harmon), Norman Fell (Harve Blakely), Peggy Cass (Edna Ferguson), Marty Ingels (Bert Greenfield), Pamela Britton (Freda Gooding), Luke Halpin (Bo), Aubrey Morris (Harry Dix), Reva Rose (Irma Blakely), Mario Carotenuto (Giuseppe), Marina Berti (Gina), Hillary Thompson (Shelly Ferguson), Patricia Routledge (la signora Featherstone), Vittorio De Sica (calzolaio), Linda Di Felice (la moglie del conducente la Fiat), Paul Esser (il sergente tedesco), Frank Latimore (George), Jenny White (Dot), Roger Six (Marcel), Anita Ekberg (pianista del night club), Elsa Martinelli (la ragazza sul ponte), Donovan (cantante nell'ostello della gioventù), Catherine Spaak (la ragazza che posa per il fotografo), Robert Vaughn (il fotografo), Sonia Doumen (Miss Belgio), Lilian Attener (Miss Germania), Lucienne Krier

(Miss Lussemburgo), John Cassavetes (il giocatore di carte), Ben Gazzara (altro giocatore di carte), Senta Berger, Virna Lisi, Joan Collins - **p. esecutiva:** David L. Wolper - **sv.p.:** Tom Pevsner - **p.:** Stan Margulies per la Wolper Pictures - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-United Artists - **dr.:** 98'.

Incredibile affare Kopcenko, L' - V. **Otley**

In Search of Gregory / Alla ricerca di Gregory - **r.:** Peter Wood - **s., sc.:** Tonino Guerra, Lucile Laks - **f.** (Technicolor): Otto Heller, Giorgio Tonti - **scg.:** Piero Poletto - **mo.:** John Bloom - **m.:** Ron Grainer - **int.:** Julie Christie (Catherine Morelli), Michael Sarrazin (Gregory), John Hurt (Daniel Morelli), Adolfo Celi (Max Morelli), Paola Pitagora (Nicole Morelli), Roland Culver (Wardle), Tony Selby (tassista), Jimmy Lynn (steward sull'aereo), Violetta Chiarini (Paquita), Gabriella Giorgelli (Encarna), Luisa De Santis (Giselle), Ernesto Pagano (un prete), Roderick Smith (il bambino), Gordon Gostelow (il vecchio) - **dp.:** Carlo Lastricati - **p.:** Joseph Janni, Daniele Senatore, Teddy Joseph per Vic Films, London/ Vera Films, Roma - **o.:** Gran Bretagna-Italia, 1969 - **di.:** Universal - **dr.:** 90'.

Esiste questo Gregory? La protagonista — i cui familiari glie l'han descritto come un tipo impagabile e, chi sa, come un possibile marito ideale — lo cerca per tutto il film, gli attribuisce le fattezze di un divo dell'« autoball », se lo sogna la notte, immagina di vederlo circolare — anche nudo — per casa, ne è ossessionata; ma non riesce a incontrarlo. Riparte per Roma, dove abita, delusa e quasi convinta ch'egli sia il parto di un'allucinazione collettiva, proprio nel momento in cui finalmente Gregory — ma sarà poi lui? — le telefona a casa, esprimendo il desiderio di conoscerla.
Girato sul filo del « nonsense », il film non si preoccupa di dare una dimensione umana ai vari personaggi né una giustificazione psicologica alle turbe della protagonista, potenziale « dream girl » dell'alienazione. Non riusciamo quindi a partecipare emotivamente alla sua ricerca di Gregory né alla sua delusione per la vanità della ricerca stessa. Resta, di questo film d'esordio, una lievità di tocco e una propensione al gioco ironico che si vorrebbe applicato a qualcosa di più polposo. (G.C.)

Interrogatorio, L' - **r.:** Vittorio De Sisti - **s.:** Mario Imperoli - **sc.:** M. Imperoli, V. De Sisti, Vito Bruschini, Giuliano Vasilicò - **f.** (Pariscope, Eastmancolor): Aldo De Robertis - **int.:** Benjamin Lev, Paolo Gozlino, Teodoro Corrà, Stefania Pecce, Luciana Antonelli, Rino Bolognesi, Marcello Fusco, Giuliano Vasilicò, Brigitte Skay, Giacomo Furia, Piero Gerlini, Lucia Modigliani, Claudio Bernabei, Atanassia Singhillakis - **p.:** Mario Imperoli per International Movies - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Paris Etoile Film (reg.).

Intreccio, L' - V. **Libertines, Les**

Invasione, L' - **r.:** Yves Allégret - **s., sc.:** Fabio Carpi, Luigi Malerba - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Roberto Perpignani - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Lisa Gastoni (Marina), Michel Piccoli (Marcello), Enzo Cerusico (Piero), Orchidea De Santis, Mariangela Melato, Eva Thulin, John Fordyce Addison, Marzio Margine, Giancarlo Prati, Marella Corbi, Ruggero Miti, Ello Marconato, Tony Trono - **p.:** Turi Vasile per Ultra Film, P.I.C., Roma / P.E.C.F., Paris - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** Dear-Warner Bros.

Jeff (Addio, Jeff!) - **r.:** Jean Herman - **s.:** André G. Brunelin - **sc.:** Jean Cau, Jean Herman - **f.** (Technicolor): Jean Jacques Tarbes - **scg.:** Mario Franceschi - **mo.:** Hélène Plemiannikov - **m.:** François de Roubaix - **int.:** Alain Delon (Laurent), Mireille Darc (Eva), Georges Rouquier (Jeff), Frédéric de Pasquale (Diamant), Jean Saudray (Pepin), Albert Medina (Merkes), Gabriel Jabbour, Nathalie Nerval, Robert Lombard, Georges Jamin, Henry Czarniak, Antoine Baud - **p.:** Adel Productions, P.E.C.F., P.I.C. - **o.:** Francia, 1968 - **di.:** Warner Bros-Seven Arts.

Johnny Raton (Marcellino e padre Johnny) - **r.:** Vicente Escriva - **s., sc.:** V. Escriva, José Maria Sanchez Silva - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Raul Perez Cubero - **scg.:** Ramiro Gomez - **mo.:** Pedro del Rey - **m.:** Gregorio Garcia Segura - **int.:** Robert Packer (padre Johnny Raton), Ahuì (Marcellino), Jorge Rigaud (il padre superiore), Luis Davila (un altro frate), Pedro Lozano, Julio Hara, Esperanza Mendez, José Sacristan, Gonzalo Cañas, Manuel Zarzo, José Luis Coll - **p.:** Aspa P.C. - **o.:** Spagna, 1969 - **di.:** Fida (reg.).

Katmandu - V. **Chemins de Kathmandou, Les**

Latitudine Zero - V. **Ido Zero Daisakusen**

Lawyer, The (Al di là di ogni ragionevole dubbio) - **r.**: Sidney J. Furie - **asr.**: Terry Morse jr. - **s., sc.**: Sidney J. Furie, Harold Buchman - **f.** (Technicolor): Ralph Woolsey - **scg.**: Prato Guzman - **mo.**: Argyle Nelson jr. - **m.**: Malcolm Dodds - **so.**: Glenn Anderson, John Wilkinson - **int.**: Barry Newman (Tony Petrocelli), Harold Gould (Eric P. Scott), Diana Muldaur (Ruth Petrocelli), Robert Colbert (Jack Harrison), Kathleen Crowley (Alice Fiske), Warren Kemmerling (il sergente Moran), Booth Colman (il giudice Crawford), Ken Swofford (Charlie O'Keefe), E.J. Andre (F.J. Williamson), William Sylvester (Paul Harrison), Jeff Thompson (Andy Greer), Tom Harvey (Bob Chambers), Ivor Barry (Wyler), Melendy Britt (Ann Greer), John Himes (Myron McCauley), Ralph Thomas (Mike Peterson), Mary Wilcox (Wilma Harrison), Gene O'Donnell (il giudice Swackhammer), Walter Matthews (André), Ray Ballard (Canon), James McEachin (Striker), Robert L. Poyner (J.C. Hornby) - **dp.**: Terry Morse jr. - **p.**: Brad Dexter per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Paramount - **dr.**: 120'.

Let it Be (Let it Be) - **r.**: Michael Lindsay-Hogg - **f.** (Technicolor): Tony Richmond - **mo.**: Tony Lenny - **m.**: The Beatles - **ca.**: « Don't Let Me Down », « Maxwell's Silver Hammer », « Two of Us », « I've Got a Feeling », « Oh Darling », « One After 909 », « Jazz Piano Song », « Across the Universe », « Dig a Pony », « Suzy Parker », « I Me Mine », « For You Blue », « Besame Mucho », « In an Octopus' Garden », « Really Got a Hold on Me », « Long and Winding Road », « Shake, Rattle and Roll », « Kansas City », « Lordy Miss Claudy », « Dig It », « Let It Be », « Get Black » - **p.**: Neil Aspinall per Apple Films - **o.**: Gran Bretagna, 1970 - **di.**: Dear-United Artists - **dr.**: 81'.

Un film dei Beatles nato contemporaneamente al loro ultimo microsolco di successo, « Let it Be », appunto. Forse il loro canto del cigno, poiché dopo tale prova i quattro di Liverpool si sono divisi. L'avvio è dato dalle prove per la registrazione del citato long-playing, riprese in sala d'incisione da certo Michael Lindsay-Hogg: una specie di iscrizione a ruolo dei metodi di lavoro dei Beatles, con contorno di battute, berciate, divagazioni eccetera. Oltre i quattro « scarafaggi », in scena (o meglio: in un angolo della sala di registrazione) ci sono anche le mogli, capitanate da Yoko Ono, talmente funerea da sembrare jettatoria. Poi, nella seconda parte, con una delle loro impennate dei bei tempi — di quando non avevano carichi di famiglia, di quando non erano appesantiti, barbuti e « baronetti » — i Beatles salgono sul tetto del palazzo dove ha sede la « Apple », la loro casa discografica, ed eseguono un concerto completo, anche questo ripreso « in diretta » con contrappunto di traffico bloccato, poliziotti in imbarazzo, passanti seccati, ammiratori estasiati e via dicendo. Impossibile, nonostante certe somiglianze esteriori (una giornata di lavoro dei quattro giovanotti) il confronto con A Hard Day's Night *(Tutti per uno) di Lester, e tanto più con* Help! *(Aiuto!), dove i riferimenti personali e musicali di Lennon, McCartney, Harrison e Starr erano composti abilmente in « divertimenti » indiavolati e fantasiosi. Girato a 16 mm. e in tutta modestia,* Let it Be *oscilla dallo stile del documentario a quello del « réportage » televisivo e a quello del « cinéma-vérité », ma in realtà non ha stile. E' solo un mezzo abbastanza inerte, ma funzionale, di registrare su pellicola delle canzoni; poi, siccome i Beatles sono attori istintivi, senza chiamarlo vien fuori anche lo spettacolo. (E.C.)*

Libertines, Les / L'intreccio - **r.**: Dave Young - **sc.**: D. Young, Antoine Tudal - **f.** (Eastmancolor): Jean Gelpi - **scg.**: Jean Alberto - **mo.**: Madeleine Bibollet - **m.**: Armand Seggian - **int.**: Marisa Mell (Isabelle), Robert Hossein (Serge) [Sidney, nell'edizione italiana], Albert Dalbes (Philippe), Ellen Bahl (Irene), Ettore Manni (dott. Delmas), Christa Nell (Christine), Sabine Sun (Judith), Albert Minski (Lucas), Robert Dalban (Mario), Danièle Durou (Marceline), Linda Veras, Lily Murati, Venantino Venantini - **p.**: Lira Films/Ascot Cineraid - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **di.**: Magna Film (reg.).

Macchia rosa, Una - **r.**: Enzo Muzii - **scg.**: Carlo Leva - **altri int.**: Harold Null (lo zio), Carlo Leva (il regista), Ivan Ricci - **p.**: Fraia Film - **o.**: Italia, 1969 - **di.**: Italnoleggio.

V. altri dati e giudizio di Gaetano Carancini in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 114 (Festival di San Sebastiano).

Mad Room, The (Lo specchio della follia) - **r.**: Bernard Girard - **asr.**: Rusty Meek - **s.**: dalla sceneggiatura di Garrett Fort e Reginald Denham, derivata dalla commedia « Ladies in Retirement » di Reginald Denham e Edward Percy - **sc.**: Bernard Girard, A. Z. Martin - **f.** (colore della Berkey Pathé): Harry Stradling jr. - **scg.**: Sidney Litwack - **arr.**: Sid Clifford - **c.**: Moss Mabry - **mo.**: Pat Somerset - **m.**: Dave Grusin - **ca.**: « Open My Eyes », « Wildwood Blues », scritte e cantate da The Nazz - **so.**: James Z. Flaster, Arthur Piantadosi - **sv. so.**: Charles J. Rice - **int.**: Stella Stevens (Ellen Hardy), Shelley Winters (signora Armstrong), [la signora Warren nell'edizione italiana], Skip Ward (Sam Aller), Carol Cole (Chris), Severn Darden (Nate), Beverly Garland (la signora Racine), Michael Burns (George), Barbara Sammeth (Mandy), Jenifer Bishop (la signora Ericson), Gloria Manon (Edna), Lloyd Haynes (il dott. Marion Kincaid), Lou Kane (Armand Racine) - **p.**: Norman Maurer per Maurer Productions - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Magna Film (reg.) - **dr.**: 93'.

Marcellino e Padre Johnny - V. **Johnny Raton**

M*A*S*H - **r.:** Robert Altman.
V. dati e giudizio di Guido Cincotti in questo fascicolo, p. 132 (film visti a San Sebastiano).

McMasters, The (L'ultimo tramonto sulla terra dei McMasters) - **r.:** Alf Kiellin - **s., sc.:** Harold Jacob Smith - **f.** (Technicolor): Lester Shorr - **mo.:** Melvin Shapiro - **m.:** Coleridge Taylor Perkinson - **int.:** Burl Ives (Neal McMasters), Brock Peters (Benjie), Nancy Kwan (la moglie di Benjie), Jack Palance (Kolby), David Carradine, L.Q. Jones, R.G. Armstrong, John Carradine, Dane Clark, Frank Raiter, Alan Vint, Marion Brash, Neil Davis, Paul Eichenberg, Richard Alden, Lonnie Samuel, Albert Hockmeister - **p.:** Monroe Sachson per Dimitri De Grunwald Prod.-Jayien Production - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Medusa (reg.).

Mezzanotte d'amore - **r., s.:** Ettore M. Fizzarotti - **sc.:** Gianni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **scg.:** Franco Antonazzi - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Luciano Fineschi e Luigi Malatesta - **int.:** Al Bano (Andrea), Romina Power (Rosetta), Dolores Palumbo (Maria), Stelvio Rosi (Giorgio), Nino Taranto (Antonio), Bice Valori (Donna Rosa), Paolo Panelli (il conte Paolo), Walter Brugiolo (Pietro), Nino Terzo, Enzo Cannavale, la piccola Nicoletta Elmi, Carlo Taranto, Lino Banfi, Nino Vingelli, Ignazio Balsamo, Eva Maria Grubmuller, Luca Sportelli, Alfredo Adami - **p.:** Sergio Bonotti per la Mondial Te.Fi - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Titanus.

Mio zio Beniamino - V. **Mon oncle Benjamin**

Mission to Death (All'inferno senza ritorno) - **r., s.:** Kenneth W. Richardson - **sc.:** James E. McLarty - **f.** (Eastmancolor): Ronald Perryman - **mo.:** Igo Kantor - **m.:** Emil Cadkin, Bill Loose - **int.:** Jim Brewer (il sergente King), James E. McLarthy, Jim Westerbrook, Charles Lasater, Robert Stolper, Dudley Hafner, Cy Folmer, Ernest Hazlewood, Jeff Thompson, Jerry Green, Jack Brown, Nicole Domingue, Jerry Lasater - **p.:** Kensan Production - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** regionale.

Mon oncle Benjamin - L'homme à l'abit rouge / Mio zio Beniamino - L'uomo dal mantello rosso - **r.:** Edouard Molinaro - **s.:** dal romanzo di Claude Tillier - **sc.:** André Couteaux, Jean François Hauduroy, E. Molinaro - **f.** (Eastmancolor): Alain Levent - **scg.:** François de Lamothe - **c.:** Georgette Fillon e Jacques Fonteray - **mo.:** Robert e Monique Isnardon - **m.:** Jacques Brel, François Raubert - **int.:** Jacques Brel (Benjamin Rathery), Claude Jade (Manette), Rosy Varte (Bettine), Lyne Chardonnet (Arabelle), Paul Frankeur (dott. Minxit), Bernard Blier (il marchese di Cambyse), Bernard Alane (Pont-Cassé), Armand Mestral (Machecourt), Alfred Adam (il sergente), Robert Dalban (l'albergatore), Daniela Surina (marchesa di Cambyse), Paul Preboist (Parlenta), Carlo Alighiero (l'intendente), Dominique de Keuchel, Jean Pierre Lamy, Paul Gay, Veronique Veran, Jacques Provins, Gérard Boucaron, Luce Fabiole - **p.:** S.N.E. Gaumont/Euro International Films - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** Euro International.

More (Di più, ancora di più) - **r.:** Barbet Schroeder - **f.** (Eastmancolor) - **scg.:** Fran Lewis, Nestor Almendros - **m.:** The Pink Floyd - **altri int.:** Henry Wolf (Henry), Georges Montant - **pe.:** Fred Junck - **p.:** Dave Lewis, Charles Lachman per Jet Films - **di.:** Panta (reg.) - **dr.:** 116'.
V. altri dati e giudizio di Paolo Gobetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 90 (VIII Settimana della Critica a Cannes).

Mosquito Squadron (La squadriglia dei Falchi Rossi) - **r.:** Boris Sagal - **asr.:** Anthony Waye - **s., sc.:** Donald S. Sanford, Joyce Perry - **f.** (De Luxe Color, stampato in Technicolor): Paul Beeson - **es.:** Les Bowie - **scg.:** Bill Andrews - **mo.:** John S. Smith - **m.:** Frank Cordell - **so.:** Norman Bolland - **es. tecnici:** A. H. Wheeler, John Roast - **int.:** David McCallum (Quint Munroe), Suzanne Neve (Beth Scott), David Buck (David Scott), David Dundas (il tenente pilota Douglas Shelton), Dinsdale Landen (il commodoro Penrose), Charles Gray (il commodoro Fufford), Michael Anthony (padre Bellague), Vladek Sheybal (il tenente Schack), Gordon Sterne (il capo della Resistenza), Robert Urquhart (il maggiore Kemble), Brian Grellis (l'ufficiale pilota), George Layton (altro ufficiale pilota), John Landry (un sergente), Derek Steen (id.), Bryan Marshall (Neale), Michael Latimer (Clarl), Nicky Henson (Wiley Bunce) - **sv. p.:** William S. Gilmore jr. - **dp.:** Victor Peck - **p.:** Lewis J. Rachmil per Oakmont Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **di.:** Dear-United Artists - **dr.:** 90'.

My Lover, My Son (Uccidi, uccidi, ma...) - **r.:** John Newland - **asr.:** David Alexander - **s.:** da « Second Level » di Wilbur Stark e dal romanzo « Reputation for a Song » di Edward Grierson - **sc.:** William Marchant, Jenni Hall - **f.** (Metrocolor): David Muir - **scg.:** Bill Andrews - **c.:** Gail Ansell - **mo.:** Peter Musgrave - **m.:** Mike Vickers, Norrie Paramor - **ca.:** « I Want the Good Things », parole di Sue Vickers, Billy White; « What's On Your Mind », parole di Sue e Mike Vickers, Norrie Paramor; « Summer's Here », parole di Sue e Mike Vickers - **so.:** Gerry Turner - **tdt.:** Carlotta Brown, Michael Hanaker - **int.:** Romy

Schneider (Francesca Anderson), Donald Houston (Robert Anderson), Dennis Waterman (James Anderson), Patricia Brake (ulie), Peter Sallis (Sidney Brent), William Dexter (Parks), Alexandra Bastedo (Cicely Clarkson), Mark Hawkins (Macer), Maggie Wright (la prostituta), Janet Brown (la signora Woods), Tom Chatto (Woods), Michael Forrest (l'ispettore Chidley), Peter Gilmore (il barista), Arthur Howard (il giudice), David Warbeck (Kenworthy), Chrissie Shrimpton (l'amichetta di Kenworthy), Robert Wilde (l'assistente di Parks), Rosalie Horner - **dp.:** Al Marcus - **p.:** Wilbur Stark per Sagittarius - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 95'.

Nell'anno della contestazione ovvero **Don Franco e Don Ciccio nell'anno della contestazione** - **r.:** Marino Girolami - **s., sc.:** M. Girolami, Amedeo Sollazzo - **f.** (Eastmancolor): Mario Fioretti, Alberto Fusi - **scg.:** Tonino Fratalocchi - **mo.:** Vincenzo Tomassi - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Franco Franchi (Don Franco), Ciccio Ingrassia (Don Ciccio), Edwige Fenech (Anna), Ennio Girolami (un carabiniere), Umberto D'Orsi, Yvonne Sanson, Lino Banfi, Luca Sportelli, Enzo Andronico, Renato Malavasi, Mirella Pamphili, Edy Biagetti, Alfredo Rizzo, Giampiero Littera, Nuccia Belletti, Ettore Bevilacqua, Alfredo Adami - **p.:** New Film Production - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Fida Cinematografica (reg.).

Nichten der Frau Oberst I, Die / Le nipoti della colonnella - **r.:** Michael Thomas - **s.:** da un romanzo di Guy de Maupassant - **ad.:** Manfred Gregor - **sc.:** Claus Martin, in collab. con C. Fadda e M.G. Cuccia - **f.** (Uraniascope, Eastmancolor): Peter Baumgartner - **sgf.:** Nino Borghi - **mo.:** Alfred Bernhard, Eva Maria Brüning e Bruno Mattei - **m.:** Walter Baumgartner - **int.:** Heidrun Van Hoven, Tamara Baroni, Kai Fischer, Britt Lindberg, Claus Tinney, Heiner Hitz, Peter Capra, Steven Tedd, Rico Peter, Yvonne Baumann, Edi Huber, Elfriede Volker, Alfred Frey - **p.:** Urania Filmproduction/Cineproduzioni Ass. - **o.:** Germania Occid.-Italia, 1968 - **di.:** regionale.

Nipoti della colonnella, Le - V. **Nichten der Frau Oberst I, Die**

Obsessions / Besessen-Das Loch in der Wand (Il buco nella parete) - **r., s.:** Pim de la Parra - **sc.:** P. de la Parra, Vim Verstappen, Martin Scorcese - **f.** (Eastmancolor): Frans Bromet, Hubs Hagen - **scg.:** Henri Rust, Rob Van Steensel - **mo.:** P.de la Parra - **m.:** Bernard Herrmann - **int.:** Dieter Geissler (lo studente Nils), Alexandra Stewart (Marina, la sua fidanzata, una giornalista), Tom Van Beek (il vicino di casa), Victoria Naelin, Marijke Boonstra, Vibeke Lœkeberg, Adrian Brine, Fons Rademakes, Sarah Heyboom, Hasnig Terven, Elisabeth Versluys - **p.:** Vim Verstappen per Scorpio Film, Amsterdam/Dieter Geissler Filmproduktion, Berlin - **o.:** Olanda-Germania Occid., 1969 - **di.:** Delta Film (reg.).

Olimpiada en Mexico (Giochi olimpici) - **r.:** Albert Isaac - **r. tecnica:** Antonio Reynoso, Benjamin Montano - **asr.:** Julio Pliego, Rafael Castanedo, Rafael Corkidi, Paul Leduc, Giovanni Korporaal, Felipe, Cazals, José Ma. Sanchez Ariza - **s., sc.:** Alberto Isaac - **cs. f.:** Michael Samuelson - **f.** (Techniscope, Technicolor): Everardo de Anda, Jimmy Allen, John Barnard, Giullermo Bravo, Mike Boultbee, Ricky Briggs, Ricardo Carretero, Claude Caillet, Alfredo Coss, Gordon Clark, Rafael Corkidi, Tony Coggans, Ron Collins, Agustin Coma, Mike Davis, Roger Eastell, Jean Elissalde, Jean-Jacques Flori, Andrew Fraser, Manuel Gonzales, Ruben Garcia, Ken Goddard, Terry Gould, Alexis Grivas, Martin Gray, Raul Gonzales, Harry Hart, Eric van Haren Noman, Bob Hunter, Genaro Hurtado, Alan Hewison, Tony Imi, Nic Knowland, Toni Kuhn, Marcelo Lopez, Walter Lassally, Agustin Luna, Nick Lera, Jean-Pierre Lemoine, Max Liszt, Jack Lesage, Ramon Muñoz, Bill Miller, Bertrand van Munster, Luis Medina, Jesus Moreno, Ian McFarlane, Ernesto Martinez, Jorge Mejia, Mario Noviello, Ron Osborn, Juan Manuel Palomino, Terry Permane, Maurice Picot, Benito Pliego, Brian Probyn, Eduardo Ramos, Walter Reuter, Guillermo Romero, Antonio Reynoso, David Samuelson, Robert Sanchez Uribe, Paddy Seale, Roberto Salas, Michael Samuelson, Leon Sanchez, Alex Sheridan, Alfonso Sanchez, Andres Torres, Alfredo Uribe, Encarnacion Vega, Eduardo Valdez, Ronnie Whitehouse, Douglas Williams, Louis Wolfers, Leonardo Sanchez, Arthur Wooster, Harvey Harrison, Dick Lorimere - **voce comm.:** Nando Martellini - **mo.:** Carlos Savage, Alberto Valenzuela, Rafael Ceballos, Reynaldo P. Portillo, Eufemio Rivera - **m.:** Joaquin Gutierrez Heras - **pe.:** Federico Amerigo - **dp.:** Antonio de Salazar - **p.:** Seccion Cinematografica de la Comision Organizadora de los Juegos de la XIX Olimpiada - **o.:** Messico, 1968 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 116'.

Only Game in Town, The (L'unico gioco in città) - **r.:** George Stevens - **r. II[a] unità:** Robert Swink - **s.:** da un lavoro teatrale di Frank D. Gilroy - **sc.:** Frank D. Gilroy - **f.** (De Luxe Color): Henri Decaë - **efs.:** L.B. Abbott, Art Cruickshank - **scg.:** Herman Blumenthal, Auguste Capelier - **mo.:** John W. Holmes, William Sands, Pat Shade - **m.:** Maurice Jarre - **int.:** Eizabeth Taylor (Fran Walker), Warren Beatty (Joe Grady), Charles Braswell (Thomas Lockwood), Hank Henry (Tony), Olga Valéry (la donna con la parrucca violetta) - **p.:** Fred Kohlmar per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** 20th Century Fox.

Orizzonte rosso - V. **Horizon, L'**

Otley (L'incredibile affare Kopcenko) - **r.:** Dick Clement - **asr.:** Dominic Fulford - **s.:** dal romanzo di Martin Waddell - **sc.:** Ian La Frenais, Dick Clement - **f.** (Technicolor): Austin

Dempster e Brian West - **scg.**: Carmen Dillon - **mo.**: Richard Best - **m.**: Stanley Myers - **ca.**: « Homeless Bones » di Stanley Myers, Don Partridge, cantate da Don Partridge - **tdt.**: Paul Huson - **int.**: Tom Courtenay (Gerard Arthur Otley), Romy Schneider (Imogen), Alan Badel (Sir Alec Hadrian), James Villiers (Hendrickson), Leonard Rossiter (Johnston), James Bolam (Albert), Fiona Lewis (Lin), Freddie Jones (Proudfoot), James Cossins (Jeffcock), James Maxwell (Rollo), Edward Hardwicke (Eric Lambert), Ronald Lacey (Curtis), Phyllida Law (Jean), Geoffrey Bayldon (Hewitt), Frank Middlemass (Bruce), Damian Harris (Miles), Robert Brownjohn (Paul), Maureen Toal (la padrona di casa), Barry Fantoni (Larry), Bernard Sharpe (Tony), Paul Angelis (una guardia), Ron Owen (un cameriere dell'hotel), Robin Askwith (un bambino), Kevin Bennett (id.), Kenneth Cranham (id.), Robert Gillespie (policeman), David Kernan, Sheila Steafel, Katherine Parr, Kathleen Helm, Stella Tanner, Jonathan Cecil, Georgina Simpson, Norman Shelley, John Savident, Ken Parry, Donald McKillop, The Herd, Jimmy Young, Pete Murray - **pe.**: Carl Foreman - **p.**: Bruce Cohn Curtis per Open Road Productions, Bruce Cohn Curtis Film - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **di.**: Magna (reg.) - **dr.**: 91'.

Pagine chiuse - **r.**: Gianni Da Campo - **di.**: Italnoleggio.

V. giudizio di Alberto Pesce in « Bianco e Nero », 1968, nn. 11/12 (Mostra del film per ragazzi a Venezia); giudizio di Paolo Gobetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 91; e sceneggiatura del film in « Bianco e Nero », 1970, nn. 5/6, p. 51, con presentazione a cura di Nevo Ivaldi.

Paranoia - **r.**: Umberto Lenzi - **s.**: Marcello Coscia, Rafael Romero Marchent - **sc.**: M. Coscia, Bruno Di Geronimo, R. Romero Marchent, U. Lenzi, Marie Claire Solleville - **f.** (Techniscope, Technicolor): Guglielmo Mancori - **scg.**: Franco Bottari e Wolfgang Burmann - **mo.**: Enzo Alabiso, Antonio Ramirez - **m.**: Gregorio Garcia Segura - **int.**: Carroll Baker (Hélène), Jean Sorel (Maurice), Anna Proclemer (Constance), Luis Davila (Duchamps), Marina Coffa (Susan), Alberto Dalbes (dott. Webb), Hugo Blanco, Liz Halvorsen, Jacques Stany, Rossana Rovere, Calisto Calisti, Manuel Diaz Velasco - **p.**: Tritone Filmindustria Medusa / D.I.A. Prod. Cin. - **o.**: Italia-Spagna, 1969 - **di.**: Medusa (reg.).

Per favore non toccate le vecchiette - V. **Producers, The**

Petit soldat, Le (Le petit soldat) - **r., s., sc.**: Jean-Luc Godard - **f.**: Raoul Coutard - **mo.**: Agnès Guillemot, Nadine Marquand, Lila Herman - **m.**: Maurice Leroux - **int.**: Michel Subor (Bruno Forestier), Anna Karina (Véronica Dreyer), Henri-Jacques Huet (Jaques), Paul Beauvais (Paul), Laszlo Szabo (Laszlo), Georges de Beauregard (il deputato poujadista), Jean-Luc Godard (passeggero nella stazione ferroviaria), Gilbert Edard - **p.**: Georges de Beauregard per Les Films Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinéma - **o.**: Francia, 1963 [prodotto nel 1960 e bloccato dalla censura]. - **di.**: Panta (reg.) - **dr.**: 87'.

V. giudizio di Mario Verdone in « Bianco e Nero », 1962, nn. 9/10, p. 11; di Tullio Kezich in « Bianco e Nero », 1963, nn. 9/10, p. 129; di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1966, nn. 9/10, p. 39.

Play Italy - V. **Togli le gambe dal parabrezza**

Producers, The (Per favore non toccate le vecchiette) - **r.**: Mel Brooks **asr.**: Michael Hertzberg - **s., sc.**: Mel Brooks - **f.** (Pathé Color, stampato in Eastmancolor): Joseph Coffey - **scg.**: Chuck Rosen - **arr.**: James Dalton - **cor.**: Alan Johnson - **mo.**: Ralph Rosenbloom - **m.**: John Morris - **so.**: Alan Heim - **int.**: Zero Mostel (Max Byalistock), Gene Wilder (Leo Bloom), Kenneth Mars (Franz Liebkind), Estelle Winwood (la vecchia signora), Renee Taylor (Eva Braun), Christopher Hewett (Roger De Bris), Lee Meredith (Ulla), Andreas Voutsinas (Carmen Giya), Dick Shawn (Lorenzo St. Du Bois, conosciuto come LSD), Josip Ellic (il violinista), John Zoller (il critico drammatico), Madlyn Cates, Bill Hickey - **dp.**: Lou Stroller - **sv.p.**: Robert Porter - **p.**: Sidney Glazier, Jack Grossberg per Springtime, M.G.M., Crossbow - **o.**: U.S.A., 1967 - **di.**: Euro International - **dr.**: 88'.

Ragazzi del massacro, I - **r.**: Fernando Di Leo - **s.**: dal romanzo omonimo di Giorgio Scerbanenco - **sc.**: F. Di Leo, Nino Latino, Andrea Maggiore - **f.** (Eastmancolor, stampato in Telecolor): Franco Villa - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Amedeo Giomini - **m.**: Silvano Spadaccino - **int.**: Pier Paolo Capponi (il commissario Luca Lamberti), Susan Scott [Nieves Navarro] (Livia Ussaro), Marzio Margine (Carolino Morassi), Enzo Liberti (Carrua), Renato Lupi (Mascaranti), Michel Bardinet (Sampero, un travestito), Giuliano Manetti (Fiorello Grassi), Maurizio Passi (Ettore Domenici), Antonio Jodice (Federico Dell'Angeletto), Jean Rougel (Dell'Angeletto senior), Gianni Turi (Carletto Attoso), Luciano Ferraro (Benito Verdi), Dario Sulis (Michele Castello), Mario Tipi (Silvano Marcelli), Gianfranco Pellegrini (Verino Verini), Danika, Flora Carosello, Anna Maria La Rovere, Ettore Geri, Priscilla Benson, Federico Mecca, Gabriella D'Olive, Sergio Serafini, René Contreras, Salvatore Aricò, Giovanni Imparato - **p.**: Tiziano Longo per Daunia Film, Belfagor Cinematografica - **o.**: Italia, 1969 - **di.**: Italian International Films.

Rosso segno della follia, Il - **r.**: Mario Bava - **s.**: Santiago Moncada - **sc.**: S. Moncada, M. Bava - **f.** (Technicolor): Mario Bava, in collab. con Antonio Rinaldi - **m.**: Sante Romitelli - **int.**: Steve Forsyth (Oliver Barrinton), Laura Betti, Dagmar Lassander, Femi Benussi,

Jesus Puente, Alan Collins [Luciano Pigozzi], Antonio Mas, Elina De Witt, Fortunato Pasquale - **p.:** Graziano Fabiani per Mercury Produzione Films/Pan Latina Film - **o.:** Italia-Spagna, 1969 - **di.:** M.G.M.

Se è martedì, deve essere il Belgio - V. **If It's Tuesday, This Must Be Belgium**

Seme dell'altro, Il - V. **Verlogene Akt, Der**

Sette sporche carogne - V. **Wilcze Echa**

Sfida sulla pista di fuoco - V. **Challengers, The**

Shocking - V. **Tue mani sul mio corpo, Le**

Spada per Brando, Una - **r.:** Alfio Caltabiano - **s., sc.:** A. Caltabiano - **f.** (Techniscope, Technicolor): Aldo Giordani - **scg.:** Amedeo Mellone - **c.:** Silvana Pantani - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Paul Winston (Brando), Karin Schubert (Simona), Alfio Caltabiano (conte Flavio Mante di Zoroastro), Ivano Staccioli (Agnolo), Tano Cimarosa, Furio Meniconi, Gerard Herter, Sandro Dori, Dante Maggio, Gianna Zingone, Richard Watson, Consalvo Dell'Arti, Paolo Magalotti, Giorgio Dolfin - **p.:** Luigi Rovere per la Regalfilm - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Cineriz.

Specchio della follia, Lo - V. **Mad Room, The**

Squadriglia dei Falchi Rossi, La - V. **Mosquito Squadron**

Stirpe degli dei, La - V. **Dream of Kings, A**

Strada senza uscita - Dead End - **r.:** Gaetano Palmieri - **s., sc.:** G. Palmieri - **f.** (Eastmancolor): Claudio Racca - **mo.:** Cleofe Conversi - **m.:** Giorgio Carnini - **int.:** Andrea Giordana (Sergio), Martine Malle (Tay), Evelyn Stewart [Ida Galli], Claudio Gora, Stelvio Rosi, Marina Berti, Sergio Ferrero, Walter Trequattrini, Massimo Curcio, Mirella Pamphili, Emanuele Gonzales, Vitaliano Elia, Antonio Anelli, Nello Appodia, Carlo Palmucci - **p.:** Benny [Benito] Schirano per la Ulisse Cinematografica - **o.:** Italia, 1968 - **di.:** regionale.

Sua giornata di gloria, La - **r.:** Edoardo Bruno - **mo.:** E. Bruno - **di.:** Cormons Film (reg.).

V. giudizi di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 3/4, p. 7 e di Giovanni Grazzini in « Bianco e Nero », 1969, nn. 5/6, p. 117 (Festival di Hyères), altri dati e giudizio di Leonardo Autera in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, p. 31 (Festival di Berlino).

Svarta palmkronor (Le calde palme di Rio) - **r.:** Lars Magnus Lindgren - **s.:** da un racconto di Peder Sjögren - **sc.:** L. Magnus Lindgren - **f.** (Eastmancolor): Gunnar Fischer - **scg.:** V. Hallberg - **mo.:** C. Olov Skeppstedt - **m.:** Bengt-Arne Wallin - **int.:** Max von Sydow, Bibi Andersson, Thommy Berggren, Toralf Maurstad, Roland Hedlund, Cornelis Vreeswijk, José Lewgoy - **p.:** Sandrews - **o.:** Svezia, 1968 - **di.:** Indief.

V. giudizio di Jos Burvenich in « Bianco e Nero », 1968, nn. 11/12, p. 59 (Incontri di Sorrento).

Temps des loups, Les / Temps des loups - Tempo di violenza - **r.:** Sergio Gobbi - **sc.:** Georges e André Tabet, S. Gobbi - **f.** (Eastmancolor): Daniel Diot - **scg.:** Guy Littaye - **mo.:** Gabriel Rongier - **m.:** Georges Garvarentz - **int.:** Robert Hossein (Robert « Dillinger »), Virna Lisi (Stella), Charles Aznavour (Georges Kramer), Geneviève Thenier (Geneviève), Albert Minski (Albert), Marcel Bozzufi (Jean), Antonio Passalia (Lucien), Madeleine Sologne (la madre di Robert), Fred Ulysse (Marco), Félix Marten, Henri Crémieux, Roger Coggio, Monique Morisi, Jaques Castelot, Robert Dalban, Pierre Rosso - **p.:** Lira Films, Paris Cannes Production/Seven Film - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** Titanus.

Terrore negli occhi del gatto, Il - V. **Eye of the Cat**

Togli le gambe dal parabrezza [già **Play Italy**] - **r.:** Massimo Franciosa - **s.:** dal racconto di Giuseppe Berto « La ragazza va in Calabria » - **sc.:** G. Berto, Agostinomi, M. Franciosa, Gaio Fratini - **f.** (Eastmancolor): Giuseppe De Mitri - **m.:** Mario Nascimbene - **scg.:** Elio Costanzi - **mo.:** Marcello Malvestito - **int.:** Alberto Lionello (l'ing. Alberto), Carole André (Silvie), Leopoldo Trieste (Camelio), Gaby André (la moglie di Alberto), Orchidea De Santis (Francesca), Armando Bandini, Roy Bosier, Cesare Martignoni, Sandro Merli, Giuseppe Terranova, Antoinette Weynen, Paola Bronzini, Silvana Buzzo, Gabriella Gazzolo, Giovanna Imperlino, Penny Brown, Karin Melchior, Cecil La Raine - **p.:** Turis Film - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** P.E.A. (reg.).

Tre canti per Lenin - V. **Tri pesni o Lenine**

Trionfo della casta Susanna, Il - V. **Frau Wirtin hat auch einen Grafen**

Tri pesni o Lenine (Tre canti per Lenin) - **r.:** Dziga Vertov - **di.:** regionale.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 9/10, p. 46.

Trono di fuoco, Il - V. **Hexentöter von Blackmoor, Der**

Tue mani sul mio corpo, Le [già **Shocking**] - **r.:** Brunello Rondi - **s.:** Luciano Martino, Francesco Scardamaglia - **sc.:** B. Rondi, F. Scardamaglia - **f.** (Eastmancolor della Tecnostampa): Alessandro D'Eva - **scg.:** Oscar Capponi - **mo.:** M.M. Tarantini - **int.:** Lino Capolicchio (Andrea), Colette Descombes (Carol), Erna Schurer (Mireille), Daniel Sola (Jean), José Quaglio (Mario), Elena Cotta (madre di Andrea) - **p.:** Mino Loy e Luciano Martino per la Zenith Cinematografica - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Interfilm (reg.).

Uccidete il vitello grasso e arrostitelo - **r.:** Salvatore Samperi - **s.**, **sc.:** S. Samperi, Dacia Maraini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Franco Di Giacomo - **scg.:** Gisella Longo - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Jean Sorel (Cesare Merlo), Marilù Tolo (Verde), Maurizio Degli Esposti (Enrico Merli), Gigi Ballista (il medico), Noris Fiorina (la fidanzata di Cesare), Pier Paolo Capponi (il detective privato), Bernadette Kell (la mondana), Aleka Paizi, Gianni Pulone, Franca Sciutto - **p.:** Enzo Doria per Prodigo Film, Mars Film - **o.:** Italia, 1969 - **di.:** Paramount.

La « linea padana » e la « linea veneta » hanno seminato nel cinema italiano degli ultimi decenni vittime a non finire; da un falso realismo ad una altrettanto falsa narrativa della memoria (che da Preti scende ai mediocri divulgatori) questi stereotipi impressionistici e labili ci dicono che nei suoi risultati costruttivi, strutturali, il cinema è molto in ritardo, anche nei suoi giovani registi che ritengono di portare avanti un discorso di verità e di realtà. In breve: la Padova della memoria, la famiglia borghese, il nodo di vipere, la rabbia, la protesta, non sono che elementi di comodo che Samperi sviluppa secondo schemi oramai manierati. Il finale è previsto: il ragazzo è lasciato morire dal fratello « borghese ». Tutto del resto è previsto e la ricostruzione ambientale non si alza gran che da un folklore letterario-intellettuale derivato da moduli vecchi. Il cinema di protesta è altra cosa. Non è con le invenzioni cerebrali che si dà forza a un messaggio di contestazione. E' proprio, invece, con la secchezza dialettica di una realtà capita, centrata nel suo segno più vero. (G.T.)

Uccidi, uccidi, ma... - V. **My Lover, My Son**

Ultimo domicilio conosciuto - V. **Dernier domicile connu**

Ultimo tramonto sulla terra dei McMasters, L' - V. **McMasters, The**

Unico gioco in città, L' - V. **Only Game in Town, The**

Utsukushisa to kanashimi to (L'amaro giardino di Lesbo) - **r.:** Masahiro Shinoda - **s.:** da un romanzo di Yasunari Kawabata - **sc.:** Nobuo Yamada - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor): Masao Kosugi - **mo.:** Masahiro Shinoda - **m.** (dell'edizione italiana): Italo Fischetti - **p.:** Shochiku - **o.:** Giappone, 1965 - **d.:** regionale.

Vera storia di Frank Mannata, La - V. **¡Viva America!**

Verlogene Akt, Der / Il seme dell'altro - **r.:** Rolf Von Sydow - **f.** (Eastmancolor): Franco Delli Colli - **m.:** Hans Posegga - **int.:** Gabriele Buch, Günther Schramm, Michael Hinz, Elisabetta Fanti, Roberta Tatafiori, Sigfrid von Richthofen, Gerhard, Friedrich, Helmut Lohner, Piera Kosel, Ursula Oberst, Hans Daniel, Reiner Brönneke, Reinhold Nietschmann, Ada Kussow - **p.:** Horst Manfred Adloff per Horst Manfred Filmproduktion / Fulvio Lucisano per la Italian International Film - **o.:** Germania Occid.-Italia, 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros.

¡Viva America! / La vera storia di Frank Mannata - **r.:** Javier Seto - **s.:** Luigi Mondello - **sc.:** J. Seto, Paulino Gonzales - **f.** (Eastmancolor): Emilio Foriscot - **scg.:** Cubero e Galicia - **mo.:** Antonio Gimeno - **m.:** Gian Franco Reverberi - **int.:** Jeffrey Hunter, William Bogart, Margaret Lee, Gogo Rojo, Anna Maria Pierangeli, Eduardo Fajardo, Beni Deus, Miguel del Castillo - **p.:** Copercines / Luigi Mondello per la Nike Cinematografica - **o.:** Spagna-Italia, 1969 - **di.:** regionale.

Where It's At (La carta vincente) - **r.**, **s.**, **sc.:** Garson Kanin - **asr.:** John Chulay - **f.** (De Luxe, stampato in Technicolor): Burnett Guffey - **scg.:** Al Brenner - **arr.:** Ralph S. Hurst - **mo.:** Stefan Arnsten - **m.:** Benny Golsen - **ca. dei titoli:** Jeff Barry - **int.:** David Janssen (A.C. Smith), Rosemary Forsyth (Diana Mayhew), Robert Drivas (Andy Smith),

Brenda Vaccaro (Molly Hirsch), Edy Williams (Phyllis Horrigan), Vince Howard (Ralph), Warrene Ott (Betty Avery), Don Rickles (Willie) - **p.**: Frank e Richard Ross per Frank Ross Productions - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Dear Film-United Artists - **dr.**: 106'.

Wilcze Echa (Sette sporche carogne) - **r.**: Aleksander Šcibor-Rylski - **s.** e **sc.**: Danuta e Aleksander Šcibor-Rylski - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Stanislaw Loth - **m.**: Wojciech Kilar - **int.**: Bruno Oya, Irena Karel, Mikhail Stoor, Leopold Nowak, Jan Grandys - **p.**: Rytm - **o.**: Polonia, 1968 - **di.**: regionale.

Women in Love (Donne in amore) - **r.**: Ken Russell - **ar.**: Jonathan Benson - **s.**: dal romanzo di D. H. Lawrence - **sc.**: Larry Kramer - **f.** (De Luxe Color): Billy Williams - **om.**: David Harcourt - **scg.**: Ken Jones - **arr.**: Luciana Arrighi - **c.**: Shirley Russell - **cor.**: Terry Gilbert - **t.**: Charles Parker - **pr.**: A. G. Scott - **mo.**: Michael Bradsell - **m.**: Georges Delerue - **so.**: Brian Simmons - **int.**: Alan Bates (Rupert Birkin), Oliver Reed (Gerald Crich), Glenda Jackson (Gudrun Brangwen), Jennie Linden (Ursula Brangwen), Eleanor Bron (Hermione Roddice), Michael Gough (Tom Brangwen), Norma Shebbeare (Anna Brangwen), Alan Webb (Thomas Crich), Catherine Wilmer (signora Crich), Sarah Nicholls (Winifred Crich), Sharon Gurney (Laura Crich), Christopher Gable (Lupton), Nike Arrighi (contessa), Vladek Sheybal (Loerke), Richard Heffer (Leitner), James Laurenson (ministro), Michael Graham Cox (Palmer), Leslie Anderson (Barber), Charles Workman (Gittens), Christopher Ferguson (Basis Crich), Barrie Fletcher (I° minatore), Brian Osborne (II° minatore) - **dp.**: Neville C. Thompson - **p.**: Larry Kramer, Martin Rosen, Roy Baird per Brandywine Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1969 - **di.**: Dear-United Artists - **dr.**: 130'.

Young Billy Young (Appuntamento per una vendetta) - **r.**: Burt Kennedy - **s.**: dal romanzo « Who Rides with Wyatt? » di Will Henry - **sc.**: B. Kennedy - **f.** (De Luxe Color): Harry Stradling jr. - **efs.**: Howard A. Anderson Co. - **scg.**: Stan Jolley - **arr.**: Richard Friedman - **mo.**: Otho Lovering - **m.**: Shelly Manne - **so.**: Al Overton - **int.**: Robert Mitchum (Kane), Angie Dickinson (Lily), Robert Walker jr. (Billy Young), David Carradine (Jesse Boone), Jack Kelly (Behan), John Anderson (Frank Boone), Paul Fix (Charlie), Willis Bouchey (Doc Cushman), Parley Baer (Bell), Bob Anderson (Gambler), Rodolfo Acosta (ufficiale messicano), Deana Martin (Evvie) - **p.**: Max Youngstein e J. Paul Popkin per Talbot, Youngstein, United Artists - **o.**: U.S.A., 1969 - **di.**: Dear-United Artists - **dr.**: 89'.

Zběhové a poutníci / Il disertore e i nomadi - **r.**: Juraj Jakubisko - **asr.**: Ivan Vanícek - **s.**: dal racconto di Ladislav Tazky - **sc.**: L. Tazký, J. Jakubisko, Karol Sidon, Paola Ruggiero, Alberto Liberati - **f.** (Eastmancolor) - **c.**: Anna Lidaková - **so.**: Alexander Pallos - **altri int.**: Ferenc Gejza (Kálmán, lo zingaro), Helena Grodová (Lila, sua moglie), Mikulas Ladizinský (Martin, il rivoluzionario), August Kubán (Smrt), Jana Stenhova (Nevesta), Aleksandra Sekulová (Mara), Olga Adamcikova, Katarina Tekelova, Olga Vronska, Albert Pagác, Vasek Kovarik, Frantisek Petö, Mikulas Cincula - **dp.**: Ladislav Ondreika - **pe.**: Turi Vasile - **p.**: Filmstudio Koliba, Bratislava/Moris Ergas per Ultra Film, Roma - **o.**: Cecoslovacchia-Italia, 1968-69 - **di.**: Columbia-Ceiad - **dr.**: 102'.

V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pp. 95-96.

Riedizioni

Adulterio all'italiana - **r.**: Pasquale Festa Campanile - **di.**: Titanus.

V. dati in « Bianco e Nero », 1966, n. 5, p. (30).

Due nemici, I - **r.**: Guy Hamilton - **di.**: Euro International.

V. dati in « Bianco e Nero », 1961, nn. 11/12, p. 102.

Great St. Louis Bank Robbery, The (Gli occhi del testimone) - **r.**: Charles Guggenheim, John Stix - **di.**: regionale.

V. dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 8/9, p. 137.

House of Wax (La maschera di cera) - **r.**: Andre de Toth - **s.**: Charles Belden - **sc.**: Crane Wilbur - **f.** (Warnercolor): Bert Glennon - **scg.**: Stanley Fleischer - **mo.**: Rudi Fehr - **m.**: David Buttolph - **int.**: Vincent Price (il prof. Henry Jarrod), Frank Lovejoy (il tenente Tom Brennan), Phyllis Kirk (Sue Allen), Carolyn Jones (Cathy Gray), Paul Picerni (Scott Andrews), Roy Roberts (Matthew Burke), Angela Clarke (la signora Andrews), Paul Cavanagh (Sidney Wallace), Dabbs Greer (il sergente Jim Shane), Charles Buchinsky

(Igor), Reggie Rymal (Barker), Philip Tonge (Bruce Allison) - **p.**: Bryan Foy per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1953 - **di.**: regionale. [In origine il film era in Natural Vision 3 Dimension].

Magnificent Seven, The (I magnifici sette) - **r.**: John Sturges - **di.**: Dear-United Artists.
V. dati e giudizio di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1961, nn. 7/8, p. 180.

Marnie (Marnie) - **r.**: Alfred Hitchcock - **di.**: Universal.
V. dati e giudizio di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1964, n. 10, p. 77.

Maschera di cera, La - V. **House of Wax**

My Fair Lady (My Fair Lady) - **r.**: George Cukor - **d.**: Dear-Warner Bros.
V. dati e giudizio di Ermanno Comuzio in « Bianco e Nero », 1965, n. 4, p. 68.

Nostri mariti, I - **r.**: Luigi Filippo D'Amico, Luigi Zampa, Dino Risi - **di.**: Euro International.
V. dati in « Bianco e Nero », 1966, nn. 9/10, p. (76).

Occhi del testimone, Gli - V. **Great St. Louis Bank Robbery, The**

Porta dalle 7 chiavi, La - V. **Tür mit den 7 Schlössern, Die**

Scaramouche (Scaramouche) - **r.**: George Sidney - **s.**: dal romanzo omonimo di Rafael Sabatini - **sc.**: Ronald Millar, George Froeschel - **f.** (Technicolor): Charles Rosher - **scg.**: Cedric Gibbons, Hans Peters - **es.**: Arnold Gillespie, Warren Newcombe, Irving Ries - **c.**: Gile Steele - **cs. colore:** Henri Jaffa, James Gooch - **mo.**: James E. Newcom - **m.**: Victor Young - **int.**: Stewart Granger (André Moreau « Scaramouche »), Eleanor Parker (Lenore), Janet Leigh (Aline De Cavrillac), Mel Ferrer (Noel, marchese De Maynes), Henry Wilcoxon, (il cavaliere De Chabrillaine), Nina Foch (Maria Antonietta), Richard Anderson (Philippe De Valmorin), Robert Coote (Gaston Binet), Lewis Stone (Georges De Valmorin), Elisabeth Risdon (Isabelle De Valmorin), Howard Freeman (Michael Vanneau), Curtis Cooksey (Fabian), John Dehner (Doutreval), John Litel (il dott. Dubuque), Jonathan Cott (il sergente), Dan Foster, Owen McGiveney, Hope Landin, Frank Mitchell, Carol Hughes, Richard Hale, Barbara Ruick, William Tannen, Patrick Conway, Rex Reason - **p.**: Carey Wilson per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1952 - **di.**: I.F.C. (reg.).

Tür mit den 7 Schlössern, Die (La porta dalle 7 chiavi) - **r.**: Alfred Vohrer - **di.**: regionale.
V. dati in « Bianco e Nero », 1963, n. 5, p. (39).

Voglia matta, La - **r.**: Luciano Salce - **di.**: regionale.
V. dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1962, n. 4, p. 63.

West Side Story (West Side Story) - **r.**: Robert Wise, Jerome Robbins - **di.**: Dear-United Artists.
V. giudizio di Mario Verdone e dati in « Bianco e Nero », 1962, nn. 9/10, pp. 19, 53 (Mostra di Venezia).

Le schede dei film usciti a Roma sono di Guido Cincotti, Ermanno Comuzio, Giacomo Gambetti e Giuseppe Turroni. I dati filmografici sono a cura di Roberto Chiti.

Abbreviazioni

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **dt.** (direzione tecnica), **da.** (direzione artistica), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **pr.** (parrucchiere), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **sin.** (sincronizzazione), **dg.** (doppiaggio), **rum.** (rumorista), **tdt.** (titoli di testa), **sde.** (segretaria di edizione), **ce.** (capo elettricista), **cmc.** (capo macchinista), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **asp.** (assistenza di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzatore), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).

Schede

I LIBRI

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I[a] (Cinema) *esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.*

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche

« Annali della Scuola Superiore delle Comunicazioni Sociali », n. 4, Brescia, La Scuola Editrice, 1969, pp. 229, in 8° - L. 2.200.

E' questo il quarto fascicolo degli Annali della Scuola Superiore delle Comunicazioni Sociali di Milano (emanazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore) diretta da Umbro Apollonio. L'interessante pubblicazione offre in certo modo il quadro delle linee di ricerca in cui si muovono gli studiosi che fanno capo a quella Scuola e comprende apporti di varia provenienza. I saggi qui raccolti sono: Virgilio Melchiorre, *L'immaginazione filmica;* Gianfranco Bettetini, *La lettura motivata dei segni filmici;* Luca Perrone, *Il giovane Lukács e le forme dell'arte borghese;* Alberto Farassino, *Ipotesi per una retorica della comunicazione fotografica;* Arnaldo Rigodanza, *Per uno studio dei sistemi radiotelevisivi in Africa: il caso della Nigeria.*

RICCARDO CECCHINI, « John Huston », Prato, Viridiana, 1969, pp. 111, in 8° - L. 1200.

Minuziosa e scolastica analisi dell'intera produzione del regista, con un tentativo di bilancio che — collocando Huston nel contesto della società e del sistema cinematografico in cui ha operato — tende a individuare nella sua parabola creativa due fasi: la prima che va da *The Maltese Falcon* (1941) a *Moby Dick* (1956), caratterizzata da una impronta originale, e una seconda, tuttora aperta, che segna un progressivo e a volte totale cedimento alle ragioni dell'industria. « Regista che ha illuso e deluso » è l'epigrafe con cui il discorso su Huston può, forse definitivamente, essere chiuso.

LOTTE H. EISNER, « The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt », London, Thames and Hudson, 1969, pp. 360, in 8°, 270 ill. - 84s.

MARIO VERDONE (a cura di), « Carl Mayer e l'Espressionismo », Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1969, pp. 263, in 8°, ill. f.t. - L. 2500.

Il rinnovato interesse per l'espressionismo artistico e cinematografico tedesco è testimoniato da questi due volumi di recente pubblicazione. Il primo è l'edizione inglese del noto saggio di Lotte H. Eisner («L'écran démoniaque »), apparso in Francia una prima volta nel 1952 e poi ripubblicato, riveduto e corretto, nel 1965 a cura de Le Terrain Vague. E' a questo secondo testo che si riferisce l'edizione inglese, curata con apprezzabile serietà, corredata dall'indice dei nomi e dei titoli e da una selezione filmografica del cinema tedesco dal 1913 al 1933. Il volume italiano è invece la raccolta delle relazioni e degli interventi della tavola rotonda tenuta nel 1967 durante la XXVIII Mostra di Venezia: raccolta peraltro già apparsa, in due puntate, su « Bianco e Nero ». Molti di questi testi — firmati, tra gli altri, da specialisti come lo stesso Verdone, Paolo Chiarini, Eberhard

Spiess, Giuseppe Bevilacqua, Luigi Rognoni, Charles Ford e Lotte H. Eisner — costituiscono dei contributi originali e illuminanti sulle complesse problematiche del cinema espressionista e sulla poco nota figura di uno dei protagonisti di quel movimento, lo sceneggiatore Carl Mayer. In appendice agli atti: alcuni testi tradotti per la prima volta in italiano da riviste straniere — e firmati da Paul Wegener, Frank Daugherty, Herbert G. Luft, Paul Rotha ed Hermann Warm —, la filmografia completa di Carl Mayer, e l'indice dei nomi.

WILLIAM K. EVERSON, « A Pictorial History of the Western Film », New York, Citadel Press/Toronto, George J. McLeod, pp. 246, in 4°, ill. - $ 10.

Le « pictorial histories » cioè le sillogi illustratissime ad uso, più che di lettori, di frettolosi « voyeurs », sono ancora in grande auge in America. Questa di W.K. Everson ha almeno il vantaggio, su altre, di non relegare il testo al rango infimo di supporto o didascalia al materiale fotografico, ma di tentare una sintesi storica sufficientemente articolata. I tredici capitoli del volume — di cui tre esclusivamente riservati a ciascuno dei tre maggiori esponenti del « western » classico, Broncho Billy (sessant'anni di carriera), John Ford (mezzo secolo abbondante), W.S. Hart (una breve ma intensa stagione) — compongono in definitiva un complemento apprezzabile ai numerosi studi sul « western » di cui gli ultimi anni, in Europa come in USA, non sono stati avari. La parte illustrativa — molte centinaia di foto, talvolta inedite, ma non senza lacune — ha comunque netta preponderanza sul testo.

HANS PENSEL, « Seastrom and Stiller in Hollywood. Two Swedish Directors in Silent American Films 1923-1930 », New York/Washington/Hollywood, Vantage Press, 1969, pp. 106, ill. f.t., in 8° - $ 3.50.

L'interessante volumetto analizza il periodo hollywoodiano dei due maggiori registi del cinema svedese muto, Victor Sjöström e Mauritz Stiller, che tra il 1923 e il 1930 realizzarono a Hollywood una quindicina di film. Il saggio è abbastanza frettoloso e lacunoso sotto l'aspetto propriamente critico: ma vi si trovano notizie di prima mano e notazioni stimolanti sull'ambiente in cui i due autori si trovarono ad operare. Integrano il testo le filmografie complete dei due registi e un'ampia bibliografia.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; linguaggio; rapporti con altre forme di espressione

---

GIAN PIERO BRUNETTA, « Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1943) », Padova, Liviana Editrice, 1969, pp. 169, in 8° - L. 2400.

Lo studio del Brunetta è impostato sull'analisi dei punti salienti del pensiero teorico e del metodo critico di Umberto Barbaro, nel tentativo « di cogliere in un arco di tempo poco superiore ad un decennio la progressiva maturazione di un discorso sul cinema centrato su nuclei tematici ben definiti ». L'analisi si allarga poi alla ricerca delle radici filosofiche e culturali di Barbaro (« tra Croce e Pudovkin ») e, confrontando il suo pensiero con quello che nello stesso periodo andava maturando Luigi Chiarini, ne individua l'importanza e la funzione rispetto agli sviluppi del cinema italiano del dopoguerra. Si tratta di uno studio accurato e stimolante, un contributo essenziale alla conoscenza di uno tra i nostri più importanti e stimati teorici. Il volumetto è utilmente completato da una bibliografia di e su Barbaro.

ROBERT RICHARDSON, « Literature and Film », Bloomington, Indiana University Press, 1969, pp. 149, in 8° - s.p.

Ancora sui rapporti tra cinema e narrativa, sulle loro interrelazioni e reciproche influenze. Problema artificioso in sede teorica ma

ancora suscettibile di utili indicazioni sul terreno pratico. L'autore parte dall'anacronistico presupposto che letteratura e cinema siano in generale « arti narrative »; poi, riprendendo e sviluppando le indicazioni offerte dai più accreditati testi di teoria del film, offre una serie di osservazioni sulla natura creativa del linguaggio cinematografico, sulla specificità delle sue tecniche, sulla singolarità della sua forma visiva. Una bibliografia — che esclude gli apporti italiani — e una serie di note completano il volume.

2 - Testi di film

PIERRE BILLARD (a cura di), « *Masculine Feminine,* a Film by Jean-Luc Godard », New York, Grove Press (Film Book Series), 1969, pp. 288, in 16°, ill. - $ 1,95.

GEORGE AMBERG (a cura di), « *L'avventura,* a Film by Michelangelo Antonioni », New York, Grove Press (Film Book Series), 1969, p. 288, in 16°, ill. - $ 1,95.

DAVID DENBY (a cura di), « *The 400 Blows,* a Film by François Truffaut », New York, Grove Press (Film Book Series), 1969, pp. 256, in 16°, ill. - $ 1,95.

Gli « Evergreen Cat Books » inaugurarono nel 1961, con « *Hiroshima mon amour* », una « Film Book Serie » che ha proceduto, finora, in modo abbastanza sporadico. La collana, affidata alla supervisione di Robert Hughes, è prevalentemente — o esclusivamente, per ora — indirizzata alla pubblicazione di testi di film moderni, per lo più europei, corredati di ricco materiale accessorio. Di ciascun film viene fornita la sceneggiatura desunta dalla copia definitiva, più le varianti rispetto allo « script » originale e le scene soppresse. Seguono gli eventuali testi di partenza — nel caso di Godard, i due racconti di Maupassant dai quali il regista trasse vaga ispirazione —, antologie di giudizi critici, interviste e colloqui — per Antonioni, estratti da un colloquio con gli allievi del C.S.C., già apparso in « Bianco e Nero » nel '61 — e materiale vario atto ad arricchire il corredo. Il quale è sempre di seconda mano, ma, utilmente raccolto ad uso del lettore americano, può giovare anche agli specialisti evitando loro, all'occorrenza, il fastidio di lunghe ricerche.

DACIA MARAINI, SALVATORE SAMPERI, « *Cuore di mamma* », Milano, Forum Editoriale, 1969, pp. 138, in 16°, ill. - L. 1200.

Primo volumetto di una collana, definita in partenza « non regolare », contiene la sceneggiatura del film di Samperi, con un'introduzione del regista e una breve analisi critica di Goffredo Fofi. L'iniziativa non sembra per ora rivestire un particolare interesse culturale, specie se confrontata con l'ormai classica collana di Cappelli.

3 - Documentario; animazione; cinema sperimentale e di amatore

JAN HOŘEJŠÍ e JIŘÍ STRUSKA, « Occhio magico. Il cinema di animazione cecoslovacco 1944-1969 », Praga, s.e., 1969, pp. 150, in 16° - s.p.

Nato praticamente nel dopoguerra, il cinema di animazione cecoslovacco ha creato in pochi anni una tradizione che non si affida solo alle punte di eccellenza — Zeman, la Tyrlova, Pojar per i pupazzi, Hofman, Brdecka, Miler per i disegni e, su tutti, la presenza patriarcale di Jiří Trnka, iniziatore e maestro dell'uno e dell'altro genere, e di tutte le possibili commistioni di generi e di tecniche — ma poggia su una « base » di artisti e tecnici la cui estrema specializzazione nulla toglie alla qualità del gusto e alla freschezza sempre rinnovata dell'inventiva. Una tradizione talmente consolidata che non rischia di andar dispersa con la scomparsa del maestro. Il volumetto edito a Praga in varie lingue — qui si cita l'edizione in italiano — comprende, dopo una nota introduttiva di J. Struska e una breve « storia » di J. Hořejší, una filmografia completa dei film di animazione prodotti in Cecoslovacchia dal '46 al '68: oltre seicento opere, tra corto

e lungometraggi, realizzate da una settantina di registi. Purtroppo il criterio della suddivisione per annate, la mancanza di un indice alfabetico generale e l'errore di non fornire i titoli originali rendono alquanto difficoltosa la ricerca e i riferimenti.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia

---

PIETRO BIANCHI, « La Bertini e le dive del cinema muto », Torino, U.T.E.T., (coll. « La vita sociale della nuova Italia »), 1969, pp. 303, in 8°, ill. f.t., - L. 4000.

FRANCESCA BERTINI, « Il resto non conta », Pisa, Editrice Giardini, 1969, pp. 357, in 8°, ill. - s.p.

Con singolare coincidenza, appaiono quasi contemporaneamente questi due volumi legati al nome di colei che ancora oggi è forse la più famosa delle nostre dive del muto: Francesca Bertini. Nel primo, Pietro Bianchi evoca, con acume e ricchezza di notazioni, vita, carriera e abitudini delle principali dive italiane del muto, prendendo appunto le mosse da Francesca Bertini e inserendo efficacemente anche gli altri agili e saporiti ritratti nella storia del cinema e del costume. Opera curiosa e dotta, con intenti più di divulgazione che di studio, si fa apprezzare soprattutto per le qualità di sintesi e per la vivacità dello stile, che ne fanno una lettura piacevole e di immediato interesse. Il volume è corredato da una nota bibliografica, da un'appendice con le filmografie di tredici attrici del cinema muto italiano e dall'indice dei nomi citati. Il secondo è invece un volume di memorie scritte dalla stessa Bertini, che evoca le principali tappe della sua carriera e le vicende della sua vita, dai primi anni fino al suo soggiorno in Spagna nel 1946. L'attrice non appare molto dotata come scrittrice, la sua prosa è ingenua, manierata, troppo aggettivata e ridondante; e quando si allontana dai fatti per considerazioni più generali sulla storia del cinema e della cultura, si rivela approssimativa e superficiale. Si notano poi qua e là le civetterie della diva che non sa ancora rinunciare al proprio mito e non riesce a guardare se stessa e il suo passato con occhi disincantati e sinceri. Nonostante questi limiti di base e al di là dell'intrinseco interesse di un personaggio e di una carriera per molti aspetti esemplari, il libro costituisce egualmente una interessante testimonianza del costume e della mentalità di tutta un'epoca. L'autobiografia è introdotta da una prefazione di Aldo Palazzeschi ed è completata da un indice ragionato dei nomi citati.

LUIGI CHIARINI, « Un leone e altri animali », Milano, Sugar Editore, 1969, pp. 199, in 8° - L. 1200.

In questo agile e divertente volumetto Luigi Chiarini, ex direttore della Mostra di Venezia, raccoglie e commenta fatti e documenti della tormentata edizione 1968 della Mostra, ultimo anno della sua gestione, in cui egli dovette fronteggiare (e lo fece con la fermezza e la disinvoltura che gli sono caratteristiche) la « contestazione » organizzata da associazioni e partiti di sinistra. Il libro chiarisce molti episodi e retroscena in precedenza rimasti abbastanza oscuri, anche agli addetti ai lavori, e risulta interessante come documento del costume politico e culturale italiano: anche se, com'era prevedibile, Chiarini, da polemista nato com'è, non perde occasione per tirare acqua al suo mulino e per difendere le sue posizioni e le sue scelte.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie, bibliografie

---

F. MAURICE SPEED (edited by), « Film Review 1969-70 », London, W. H. Allen, 1969, pp. 228, in 8° quad., ill. - 30s.

JOHN WILLIS (a cura di), « Screen World 1969 », U.S.A., Frederick Muller, 1969, pp. 256, in 8°, ill. - 70s.

L'edizione 1969-70 del noto annuario dello Speed ripropone la stessa impostazione delle precedenti. Ad una breve nota intro-

duttiva e alla lista delle personalità più in vista decedute nell'annata, seguono: alcuni articoli illustrativi delle più recenti tendenze del cinema e dello spettacolo, nei loro vari aspetti e nei diversi paesi; una rassegna fotografica commentata della produzione inglese ed europea; l'elenco dei maggiori premi dell'anno, notizie sui film in lavorazione, ecc., nonché telegrafici commenti e dati riguardanti i film presentati in Gran Bretagna dal luglio 1968 al giugno 1969. L'annuario è graficamente elegante e ricercato, e riccamente illustrato (la scelta delle fotografie denota un gusto pruriginoso da rotocalco). I suoi intenti sono più rivolti ad una larga divulgazione che ad una seria e sistematica documentazione di quel che è avvenuto nell'annata cinematografica; e la scelta degli argomenti e delle notizie appare piuttosto estemporanea e casuale.

Meno ambizioso, ma anche più serio, accurato e utile è invece il ventesimo volume dell'annuario americano del Willis. Anch'esso è impostato su una ricchissima documentazione fotografica, ma è concepito secondo criteri di maggiore organicità e completezza. Vi sono riportati dati e illustrazioni sui film americani e stranieri presentati negli Stati Uniti nel corso dell'anno, sommari dati anagrafici di oltre settecento personalità del cinema internazionale, cenni biografici dei principali cineasti morti nell'anno e la lista dei premi « Oscar ». Impreziosisce notevolmente il volume l'indice completo di tutti i nomi citati.

Le schede dei libri sono di Aldo Bernardini e Guido Cincotti.

E' uscito per le Edizioni «Bianco e Nero» - Collana di studi, ricerche e documentazioni del Centro Sperimentale di Cinematografia (15)

CARL MAYER E L'ESPRESSIONISMO

Atti del Convegno Internazionale di Studi su Carl Mayer a cura di MARIO VERDONE.

E' la raccolta delle relazioni e comunicazioni tenute alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1967 da:

Luigi Chiarini, Fritz Lang, Paolo Chiarini, Eberhard Spiess, G. C. Argan, Mario Verdone, Giuseppe Bevilacqua, Roberto Paolella, Walter Alberti, Vito Pandolfi, Luigi Rognoni, Edoardo Bruno, Charles Ford, Lotte H. Eisner, Erwin Leiser, Jean Mitry, Hans Richter, Giovanni Calendoli, Giorgio Bassani, Werner Zurbuch.

Il testo è arricchito da documenti di Paul Wegener, Hermann Warm, Frank Daugherty, Herbert G. Luft, Paul Rotha, e da numerose illustrazioni.